



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ	
ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ	
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ	
Αριθμ. Πρωτ.:	1778
Ημερομηνία:	13 / 5 / 20

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

## Η «ΠΡΟΖΑ» ΣΤΟ ΣΚΥΛΛΑΔΙΚΟ

Κυριάκος Σαχμπασίδης

Επιβλέπουσα: Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια καθηγήτρια

Άρτα, Ιανουάριος 2020

## **«PROZA» IN THE “SKYLADIKO” MUSIC SHOWS**

## Εγκρίθηκε από τριμελή εξεταστική επιτροπή

Άρτα, 29/05/2020

### ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ

1. Επιβλέπουσα καθηγήτρια

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

2. Μέλος επιτροπής

Γιώργος Κοκκώνης

Αναπληρωτής Καθηγητής

3. Μέλος επιτροπής

Νίκος Ορδουλίδης

Ακαδημαϊκός Υπότροφος

Η Πρόεδρος του Τμήματος

Μαρία Ζουμπούλη

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

© Σαχμπασίδης, Κυριάκος, 2020

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

## **Δήλωση μη λογοκλοπής**

Δηλώνω υπεύθυνα και γνωρίζοντας τις κυρώσεις του Ν. 2121/1993 περί Πνευματικής Ιδιοκτησίας, ότι η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία είναι εξ ολοκλήρου αποτέλεσμα δικής μου ερευνητικής εργασίας, δεν αποτελεί προϊόν αντιγραφής ούτε προέρχεται από ανάθεση σε τρίτους. Όλες οι πηγές που χρησιμοποιήθηκαν (κάθε είδους, μορφής και προέλευσης) για τη συγγραφή της περιλαμβάνονται στη βιβλιογραφία.

Κυριάκος Σαχμπασίδης

## ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Στο τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής μουσικής κατάφερα και έβαλα σε μια τάξη την όλη σύγχυση που επικρατούσε στο μυαλό μου περί της λαϊκής μουσικής στην Ελλάδα και χάρη στους καθηγητές μου κατάφερα να επικεντρωθώ στα σημαντικότερα πράγματα που με ενδιέφεραν να κάνω πάνω στον τομέα αυτό. Θέλω λοιπόν να τους ευχαριστήσω έναν προς έναν. Ένα ευχαριστώ οφείλω να πω στην καθηγήτρια και επόπτρια μου κυρία Μαρία Ζουμπούλη καθώς όταν της πρότεινα το θέμα με το οποίο ήθελα να ασχοληθώ το υποστήριξε κατευθείαν χωρίς να δυσανασχετήσει παρόλο που γνώριζε το πόσο προβληματικό ήταν και με βοήθησε με τις πολύ χρήσιμες συμβουλές της. Ευχαριστώ όλους τους συμφοιτητές μου, από τους οποίους έμαθα αρκετά πράγματα και προπάντων για την ανιδιοτελή στήριξη και βοήθεια που μου παρείχαν καθ' όλη την διάρκεια των σπουδών μου. Τέλος το μεγαλύτερο ευχαριστώ το οφείλω στα αδέρφια μου Χρήστο και Δαμιανό και στην μητέρα μου Αριάδνη, η οποία με πολύ κόπο κατάφερε να με μεγαλώσει, να μου δώσει αξίες και να με σπουδάσει.

## ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία προσεγγίζεται το ιδιαίτερο είδος που χαρακτηρίζει το μουσικό πρόγραμμα των σκυλάδικων, και που στην σχετική αργκό χαρακτηρίζεται ως «πρόζα». Το υλικό που αναλύουμε περιορίζεται χρονικά στην δεκαετία του 1990 καθώς τότε το σκυλάδικο βρίσκεται στην ακμή του. Η ανάλυσή του οδηγεί στην κατανόηση της ιδιαιτερότητάς του, που σηματοδοτείται από την απουσία τραγουδιστή και συγχρόνως την πληθώρα οργανικής μουσικής πληροφορίας.

**Λέξεις-κλειδιά:** «Πρόζα», Σκυλάδικο, Λαϊκή μουσική, Οργανική μουσική, Μαζική κουλτούρα

## ABSTRACT

The present thesis deals with the particular genre that characterizes the music program of the “Skyladika” show rooms, which in the relevant slang is characterized as “proza”. The material we are analyzing is limited to the 1990s as the “skyladiko” is at its peak. His analysis leads to an understanding of the uniqueness, signaled by the absence of a singer and at the same time the abundance of organic music information.

**Keywords:** «Proza», Skyladiko, Popular music, Instrumental music, Popular culture



# ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ .....	vi
ΠΕΡΙΛΗΨΗ .....	vii
ABSTRACT.....	viii
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ.....	ix
Εισαγωγή.....	1
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Το «σκυλάδικο».....	3
Η κριτική γύρω απο το «σκυλάδικο».....	9
Σκυλάδικο και μαζική κουλτούρα.....	11
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η «πρόζα» στο σκυλάδικο .....	13
Ζητήματα ορολογίας.....	13
Ζητήματα μεθοδολογίας.....	15
Οι τραγουδιστές .....	17
<b>Βασίλης Καρράς (Βασίλης Κεσογλίδης)</b> .....	18
<b>Ζαφείρης Μελάς</b> .....	19
<b>Πασχάλης Τερζής</b> .....	19
<b>Σταμάτης Γονίδης</b> .....	20
<b>Συγκεντρωτικά σχόλια</b> .....	21
Η ανάλυση.....	23
Α. Το οπτικοακουστικό υλικό.....	24
Β. Οργανολόγιο και μουσικοί .....	26
Η πρόζα ως δομή (τροπική, ρυθμική και αρμονική ανάπτυξη).....	32
Συγκεντρωτικά σχόλια .....	42
ΕΠΙΛΟΓΟΣ.....	50
Βιβλιογραφία.....	52

## Εισαγωγή

Η επιλογή του θεματικού πεδίου της παρούσας πτυχιακής εργασίας ήρθε αβίαστα, λόγω της αγάπης που είχα για την μουσική που ακούγεται στα σκυλάδικα. Το ενδιαφέρον μου κεντρίστηκε ιδιαίτερα από τη συνειδητοποίηση της ύπαρξης αυτού του ξεχωριστού μέρους των μουσικών προγραμμάτων που χαρακτηρίζεται ως «πρόζα». Το επόμενο βήμα ήταν να επιβεβαιώσω ότι υπήρχε διαθέσιμο υλικό για μελέτη, κυρίως από το διαδίκτυο. Πίστευα ότι το θέμα αυτό ήταν ιδανικό διότι ένιωθα αρκετές φορές ότι η συνεκφορά φωνής και οργανικών ήχων θέτει πολύ πιο σύνθετα τεχνικά και εκφραστικά ζητήματα. Η πρόζα αντίθετα δεν συμπεριλαμβάνει τραγουδιστικό κομμάτι, πάρα μόνο οργανικό και οι μουσικοί που εμπλέκονται στην απόδοσή της είναι συνήθως πολύ καλοί δεξιотέχνες του είδους.

Όταν η διαδικασία προχώρησε και η έρευνα των πηγών έγινε πιο σχολαστική, διαπιστώθηκε ότι στην πραγματικότητα η ποσότητα του οπτικοακουστικού υλικού ήταν πολύ λίγη και η επιστημονική βιβλιογραφία γύρω από το σκυλάδικο ήταν ελάχιστη. Έτσι λοιπόν η έρευνα αυτή θα περιοριστεί χρονικά στην δεκαετία του '90, καθώς από αυτή την εποχή και μετά έχουμε διαθέσιμο υλικό το οποίο αποτελείται από τηλεοπτικές εκπομπές στις οποίες είτε έχουμε αναφορές για την ζωή των καλλιτεχνών και συνεντεύξεις αυτών ή αναφορές για γεγονότα που συνέβαιναν σε κέντρα διασκέδασης, είτε υπάρχει βιντεοσκοπημένο ένα μέρος ή ολόκληρο το μουσικό πρόγραμμα ενός τραγουδιστή (απ' όπου και προέρχεται το υλικό που μελετάμε). Επίσης έχουμε αναφορές από μαζικά περιοδικά της εποχής τα οποία έπαιρναν θέση ανάλογη με αυτήν του κάθε έκδοτη και παρουσίαζαν πάλι συνεντεύξεις, φωτογραφίες ή έκαναν απλές αναφορές (π.χ. για καινούργιες εμφανίσεις καλλιτεχνών σε κέντρα ή για ακραία γεγονότα που αφορούσαν κυρίως την ζωή των καλλιτεχνών ή ακραίες κατάσταση στα κέντρα). Στα τέλη της δεκαετίας του 80 έχουμε μερικές αναφορές σε περιοδικά και κάποιες ερασιτεχνικές ηχογραφήσεις αλλά το υλικό «πρόζας» που μελετάμε είναι πολύ περιορισμένο ποσοτικά και δεν μπορεί η έρευνά μας να βασιστεί πάνω σε εκείνη την εποχή.

Περιορισμένα αν όχι μηδαμινά είναι και τα επιστημονικά κείμενα της εποχής που γράφονται σχετικά με την εμφάνιση του νέου αυτού μουσικού φαινομένου κυρίως λόγω του μαζικού του χαρακτήρα καθώς ο μόνος λόγος για τον οποίο γίνεται κάποιου είδους αναφορά είναι πάντα σε αντιδιαστολή με την αγνότητα και αυθεντικότητα των

παλαιότερων μουσικών ειδών όπως το ρεμπέτικο και το δημοτικό. Έτσι από το «σκυλάδικο» και έπειτα μπαίνει μια οριογραμμή από έναν κύκλο λόγιων που μιλούν για την λαϊκή μουσική στην Ελλάδα, η οποία σηματοδοτεί ότι από αυτό και μετά άρχισε η λαϊκή μουσική να εκχυδαΐζεται και να διαβρώνονται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της. Φαίνεται λοιπόν πως το «σκυλάδικο» δεν εντάσσονταν στα τότε ενδιαφέροντα της μουσικολογικής κοινότητας.<sup>1</sup>

Πριν ξεκινήσουμε να αναλύουμε τις πρόζες θεωρήσαμε αναγκαίο να κάνουμε μια εισαγωγή στο σκυλάδικο ώστε να εντάξουμε το υλικό ανάλυσης μας σε ένα πλαίσιο. Έτσι λοιπόν θα παραθέσουμε και θα συστηματοποιήσουμε τα στοιχεία που μας δίνονται από την υπάρχουσα βιβλιογραφία και θα δώσουμε μια πρώτη εικόνα για το τι είναι σκυλάδικο. Στην συνέχεια θα αναλύσουμε το υλικό μας και θα δούμε αν μπορούμε μέσα από τα αποτελέσματα της ανάλυσης να περιγράψουμε με έναν πιο συγκεκριμένο τρόπο τον πολύμορφο κόσμο του.

---

1 Δημήτρης Γλύστρας, «Μας βαράνε ντέφια - ή μήπως δεν σ' αρέσει;» Το σκυλάδικο τραγούδι του '80 μέσα από το περιοδικό Ντέφι, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, πτυχιακή εργασία που υποστηρίχθηκε το 2015, σελ. 25.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1: Το «σκυλάδικο»

Στον τίτλο επιλέχθηκε να μπει ο όρος «σκυλάδικο», ο οποίος εμπεριέχει μέσα του και το μουσικό είδος αλλά και τον χώρο στον οποίο αυτή (η μουσική) επιτελείται. Σαν όρος είναι άκρως προβληματικός καθώς πολύ θολό παραμένει ακόμα το πώς και γιατί εμφανίζεται και πολύ γρήγορα διαδίδεται και χρησιμοποιείται. Στις ελάχιστες πηγές που έχει στα χέρια του και εξετάζει ο Λεωνίδας Οικονόμου δεν καταλήγει σε έναν σαφή ορισμό καθώς έχει να κάνει με απλές αναφορές, ανέκδοτες πηγές ή/και μνήμες κάποιων οι οποίες δεν φαίνεται να συμφωνούν μεταξύ τους.<sup>2</sup>

Ο ίδιος πέρα από το «σκυλάδικο» χρησιμοποιεί για να χαρακτηρίσει το μουσικό αυτό φαινόμενο και τον ορό «νέο λαϊκό». Για να χαρακτηρίσει το μουσικό ύφος που προηγείται αυτού, χρησιμοποιεί τον όρο «λαϊκό» και επίσης υιοθετεί και τον όρο «μετεμφυλιακό λαϊκό» του Θόδωρου Δερβενιώτη βάζοντας έτσι μια χρονική οριογραμμή στην πορεία εξέλιξης της λαϊκής μουσικής στην Ελλάδα.<sup>3</sup> Ο Καζαντζίδης είναι ένας από τους πρωταγωνιστές αυτού του είδους καθώς το περιεχόμενο των τραγουδιών του έχει να κάνει με τον πόνο, τα βάσανα και τους καημούς του κόσμου εκείνη την περίοδο πράγμα που δικαιολογεί και την λέξη «λαϊκό» τραγούδι. Για τον Οικονόμου το «λαϊκό» είναι ο διάδοχος του ρεμπέτικου. Αναφέρει επίσης την μετάβαση από τα μπουζούκια της εποχής του 40 στα «κέντρα διασκέδασης – σκυλάδικα» του 60 πολύ περιεκτικά θέλοντας έτσι να τονίσει το γεγονός ότι το πεδίο αυτό είναι ακόμα πολύ ανεξερεύνητο, οι πηγές είναι πολύ λίγες και ελάχιστα έχει μελετηθεί η περίοδος, οπότε η μετάβαση αυτή παραμένει ένα κενό στην έρευνα μας και στο πεδίο της μουσικολογίας στην Ελλάδα γενικότερα.<sup>4</sup> Έτσι κατ' επέκταση αυτό που εννοούμε «σκυλάδικο» το βαφτίζει «νέο λαϊκό» καθώς είναι το είδος μουσικής που επακολουθεί χρονικά και παρατηρείται αλλαγή γύρω από την εικόνα, το στίχο και τον ήχο όμως το στοιχείο της μαζικής ακρόασης και αποδοχής παραμένει.

---

2 Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20ού αιώνα», Δοκιμές, τ.13-14,2005, σελ. 386-387, σελ. 390-391.

3 Αυτόθι, σελ. 375-376.

4 Αυτόθι, σελ. 383.

Ο όρος «σκυλάδικα», ως χώρος<sup>5</sup>, όταν πρωτοεμφανίστηκε (1950-60), αναφέρονταν στα μαγαζιά τα οποία ήταν τα όχι τόσο γνωστά, έως κακόφημα, και τα οποία βρίσκονταν στις περιφέρειες των μεγαλουπόλεων. Μετά την βαθμιαία αύξηση της εισροής του κόσμου και την γενικότερη <<άνθηση>> και νομιμοποίηση του τρόπου αυτού διασκέδασης τα μαγαζιά μεταφέρονται προς το κέντρο της πόλης και αυξάνονται σε χωρητικότητα. Σε μια στατιστική ανάλυση που κάνει για την περίοδο 1976-2000, η Σταματίνα Βαρουχάκη φανερώνει την βαθμιαία μετακίνηση των σκυλάδικων προς το κέντρο των πόλεων θέλοντας έτσι να δείξει την οικονομική ακμή του σκυλάδικου και την σταδιακή επιβολή του ως το άντρο της διασκέδασης.<sup>6</sup>

Από εκεί και ύστερα υπερτερεί και χρησιμοποιείται πιο συστηματικά ο όρος «κέντρο» ή το όνομα του μαγαζιού και όχι πια ο όρος «σκυλάδικο». Την διαφοροποίηση των κέντρων με τα σκυλάδικα την αναφέρει και ο Οικονόμου και μας λέει ότι παρόλο που υπήρξε αυτή η ανάπτυξη, δεν έπαψαν να υπάρχουν διαβαθμίσεις από το ένα μαγαζί στο άλλο, από την άποψη της δημοφιλίας και του πλούτου, και ότι τα δεύτερης τάξης κέντρα ονομάζονταν και σκυλάδικα.<sup>7</sup> Ο ίδιος φαίνεται πως δεν θέλει προς το παρόν να μπει στην διαδικασία του να αποδομήσει και να διαχωρίσει τον όρο «σκυλάδικο» ως χώρο και ως είδος μουσικής σε υποομάδες. Αντίθετα η Βαρουχάκη στην διδακτορική της διατριβή το επιχειρεί αυτό, υιοθετώντας όρους, ονομασίες και στοιχεία με τα οποία βαπτίζουν τα ΜΜΕ της εποχής τον όποιο χώρο και το όποιο είδος μουσικής, μη υπολογίζοντας την μη μουσικολογική διάσταση αυτών και την επικριτική τους διάθεση. Σίγουρα χρήσιμες είναι οι διάφορες πληροφορίες που μπορούμε να αντλήσουμε, από την εποχή, μέσω των ΜΜΕ αλλά θεωρώ πως σωστά ο Οικονόμου αποστασιοποιείται προς το παρόν από αυτή την διαδικασία, της αποδόμησης δηλαδή του σκυλάδικου, λόγω της μη επαρκούς ποσότητας υλικού προς ανάλυση γύρω από το είδος. Σίγουρα θα προκύψουν σε μια μεταγενέστερη μουσικολογική έρευνα πιστεύω κατηγοριοποιήσεις του τύπου ποπ<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Για τους χώρους του σκυλάδικου, βλ. Γιώργος Κοκκώνης, Γιώργος Κοντογιάννης, Λεωνίδας Οικονόμου, 2020. «Το λαϊκό τραγούδι στη δεκαετία του '70», στο Γ. Κοκκώνης, Σ. Κοζιού (επιμ.), Αστικές λαϊκές μουσικές (Πρακτικά 7ου Πανελληνίου συνεδρίου, Καρδίτσα 18-20 Οκτωβρίου 2019), Καρδίτσα: Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας «Ο Απόλλων» Καρδίτσας, Τμήμα Μουσικών Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, σελ. 320.

<sup>6</sup> Σταματίνα Βαρουχάκη, «Μαζική κουλτούρα και σύγχρονο λαϊκό τραγούδι 1974-2000», Διδακτορική διατριβή στο Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Κοινωνιολογίας, 2005, σελ. 80-82.

<sup>7</sup> Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα λαϊκά και σκυλάδικα...» ό.π., σελ. 386.

<sup>8</sup> Η λέξη «ποπ» στην προκειμένη περίπτωση παραπέμπει στην δημοφιλή μουσική της δυτικής κουλτούρας. Στην Ελλάδα η λέξη «ποπ» μπορεί να προκαλέσει μια εννοιολογική σύγχυση καθώς το δημοφιλές - ποπ (popular) τραγούδι είναι το λαϊκό.

σκυλάδικο και Λαϊκό σκυλάδικο όπου από την μια για παράδειγμα μπορούμε να εξετάσουμε την περίπτωση του Σάκη Ρουβά και στην δεύτερη (σε αυτή του λαϊκού σκυλάδικου δηλαδή) του Πασχάλη Τερζή καθώς είναι προφανής η διαφορά των δύο αυτών καλλιτεχνών και στο κομμάτι της επιτέλεσής τους πάνω στην σκηνή αλλά και στο ρεπερτόριο το οποίο διαχειρίζονται. Φυσικά αυτό απαιτεί συστηματική έρευνα και μουσικολογικά επιχειρήματα.

Σίγουρα ο όρος «κέντρο» ή η αποφυγή της χρήσης του όρου «σκυλάδικο» συνέβαλε στην όλη προσπάθεια εξευγενισμού του μουσικού αυτού είδους. Η ποικιλομορφία που υπάρχει στους όρους με τους οποίους ονομάζουν-βαπτίζουν τα ΜΜΕ και ο κόσμος τους χώρους εκτέλεσης αυτής της μουσικής δυσκολεύει και την έρευνα της Βαρουχάκη η οποία προσπαθεί να κάνει μια στοιχειώδη κατηγοριοποίηση για τις ανάγκες της διατριβής της. Παρόλα αυτά όμως δεν χρησιμοποιεί τον όρο «σκυλάδικο» και πολύ σπάνια τον αναφέρει.<sup>9</sup> Ένας ακόμη παράγοντας που καθόριζε την διαβάθμιση ανάμεσα στα διάφορα κέντρα ήταν και η θέση ή το κύρος του καλλιτέχνη που τραγουδούσε σε αυτά.<sup>10</sup>

Παρόλο λοιπόν που ο όρος «νέο (αστικό) λαϊκό» φαίνεται πολύ χρήσιμος πιστεύω ότι ο όρος «σκυλάδικο» είναι πιο κατατοπιστικός καθώς έτσι δεν αναιρούμε τα υπόλοιπα μουσικά είδη που υπάρχουν παράλληλα (και εντάσσονται στο «λαϊκό») και επίσης τονίζουμε το γεγονός ότι υπάρχουν έντονα διαφοροποιά στοιχεία.<sup>11</sup> Ένα μεγάλο κομμάτι του είναι ο στίχος. Επειδή στο κομμάτι το οποίο αναλύουμε έχουμε την απουσία του στίχου, θα αναφέρουμε απλά τα κυριότερα χαρακτηριστικά του. Αν συγκρίνουμε το περιεχόμενο των στίχων του Καζαντζίδη όπου εν συντομία συνομιλεί με την κατώτερη οικονομικά τάξη και τονίζει τα προβλήματα και τις ανησυχίες της, βλέπουμε ότι υπάρχει μια εμφανής διαφορά με το περιεχόμενο των τραγουδιών που ακούμε στα σκυλάδικα. Στα σκυλάδικα τραγούδια η όλη θεματική κινείται κυρίως γύρω από τον έρωτα και τις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων.<sup>12</sup> Ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσεται αυτή η θεματική είναι ένας από τους λόγους για τους οποίους ένα κομμάτι της κοινωνίας το κατέκρινε ως είδος. Βασικά στοιχεία είναι το κομμάτι του απαγορευμένου έρωτα, της αμαρτίας και της

---

9 Σταματίνα Βαρουχάκη, «Μαζική κουλτούρα...», ό.π., σελ. 75.

10 Το φαινόμενο αναλύουν στο άρθρο τους οι Γιώργος Κοκκώνης, Γιώργος Κοντογιάννης, Λεωνίδα Οικονόμου, 2020. «Το λαϊκό τραγούδι στη δεκαετία του '70» ό.π., σελ. 323-325.

11 Η απροσδιοριστία του όρου «λαϊκό» απασχολεί και των Νίκο Ορδουλίδη (2014, 59-61) ο οποίος τονίζει επίσης το πόσο προβληματικός είναι για να περιγράψει ένα μουσικό ύφος.

12 Λεωνίδα Οικονόμου, «Ρεμπέτικα λαϊκά και σκυλάδικα...» ό.π., σελ. 389.

απιστίας. Μέσα από τους στίχους φαίνεται ότι το αίσθημα υπερτερεί των κανόνων και του «πρέπει» που επιτάσσει η κοινωνία δίνοντας στο είδος αυτό χαρακτήρα εξπρεσιονιστικό, χωρίς δηλαδή να προβληματίζει τον θαμώνα η φωνή της συνείδησής του παρά μόνο το θέλω της στιγμής. Στο «σκυλάδικο» η νύχτα μυθοποιείται. Είναι ένας απρόβλεπτος κόσμος, σκληρός, επικίνδυνος αλλά και πιο ελεύθερος, έντονος και συναρπαστικός σε σχέση με τον κόσμο της ημέρας. Το όλο κλίμα του σκυλάδικου προάγει την υπερβολή σε σύγκριση με την κανονικότητα που προάγει η συμβατική κοινωνία και στον έρωτα και στην εμφάνιση και στον τρόπο επικοινωνίας, κάτι το οποίο σύμφωνα με τον Οικονόμου αποσκοπεί στην ευρύτερη διάθεση διαφυγής που είχαν τα άτομα που ήταν θαμώνες του σκυλάδικου.<sup>13</sup>

Ένας λόγος για τον οποίο είχε μεγάλη απήχηση το σκυλάδικο ήταν το γεγονός ότι οι τραγουδιστές με τους στίχους των τραγουδιών τους κατάφερναν να ιντριγκάρουν τους θαμώνες κάνοντας τους να ταυτιστούν με αυτούς.<sup>14</sup> Στο σκυλάδικο ο τραγουδιστής έχει «έντονη προσωπική σχέση» με τον θαμώνα και εκπληρώνοντας τις παραγγελίες του ανταμείβεται και δοξάζεται.

Άλλα στοιχεία τα οποία διαφοροποιούσαν το σκυλάδικο ήταν και οι λειτουργίες μέσα στον χώρο την ώρα της διασκέδασης.<sup>15</sup> Ο χώρος ήταν μεγάλος και με έντονη διακόσμηση και χρώματα και επάνω στην σκηνή υπήρχαν πολύ συχνά χορεύτριες δημιουργώντας έτσι την εντύπωση ότι παρακολουθείς ένα φαντασμαγορικό σόου. Επίσης η ρίψη λουλουδιών επάνω στην σκηνή ήταν μια κίνηση με την οποία ο θαμώνας καταξίωνε τον καλλιτέχνη και ένας τρόπος παράλληλα ώστε να κάνει επίδειξη της δύναμης και του πλούτου του.<sup>16</sup> Συχνό φαινόμενο ήταν και το σπάσιμο τον πιάτων όπου πάλι ο πελάτης με αυτή την κίνηση αποφορτίζονταν από την πίεση της καθημερινότητας του και επιδεικνύει πάλι την οικονομική του ευχέρεια. Γενικά ο καταναλωτισμός ήταν συνώνυμο με το σκυλάδικο καθώς αυτός ο τρόπος διασκέδασης από μια εποχή και μετά απευθυνόταν περισσότερο σε άτομα που είχαν μια σχετική οικονομική άνεση κάτι το οποίο έφερε ως αποτέλεσμα την εμφάνιση εναλλακτικών τρόπων διασκέδασης για

---

13 Αυτόθι, σελ. 389-390.

14 Ο «καλός» ή «κακός» τραγουδιστής στο σκυλάδικο αξιολογείται από το αν μπορεί την ώρα της εκτέλεσης να «διαβάσει» το κοινό του ώστε να κινηθεί ανάλογα, και μέσα από την εκφραστικότητα και πειστικότητά του, να μεταφέρει στον θαμώνα τον πόνο, την αγωνία και γενικότερα τα όποια συναισθήματα και καταστάσεις που περιγράφονται στα τραγούδια του.

15 Γιώργος Κοκκώνης, Γιώργος Κοντογιάννης, Λεωνίδα Οικονόμου, 2020. «Το λαϊκό τραγούδι στη δεκαετία του '70» ό.π., σελ. 325-341.

16 Σταματίνα Βαρουχάκη, «Μαζική κουλτούρα...», ό.π., σελ. 233.

ανθρώπους που δεν είχαν την δυνατότητα να διασκεδάσουν στα σκυλάδικα (μερικά από αυτά ήταν τα ελληνάδικα και διάφορα μπαρ).

Σκόπιμα απέφυγα να εμπλέξω το κομμάτι του γυναικείου φύλου σε αυτή την έρευνα και επέλεξα ως τραγουδιστές μόνο άνδρες καθώς το πεδίο αυτό είναι πολύ μεγάλο και άξιο μελέτης και θα το αδικούσα αν του αφιέρωνα μονό ένα κεφάλαιο ή μερικές γραμμές για να το περιγράψω και να το αναλύσω. Παρ' όλ' αυτά από την στιγμή που έχω μπει στην διαδικασία να ορίσω (σε έναν βαθμό) έναν χώρο στον οποίο η γυναίκα είναι πάντα παρούσα και έχει πολύ συγκεκριμένες αρμοδιότητες, εικόνα και ρόλους οφείλω να κάνω μια αναφορά. Όταν λοιπόν η γυναίκα παύει να έχει «διακοσμητικό ρόλο»<sup>17</sup> επάνω στην σκηνή και αποκτά πρωταγωνιστικό ρόλο (γίνεται «φίρμα»), ανοίγει αυτόματα ένα καινούργιο κεφάλαιο στο σκυλάδικο. Αυτό συμβαίνει γιατί τίθενται καινούργια ζητήματα: ως προς τον στίχο, αλλάζει δηλαδή λίγο η θεματική και αντιστρέφονται οι ρόλοι των δύο φύλων (δεν αλλάζει ο θαμώνας που είναι κατά κύριο λόγο ο άντρας αλλά αλλάζει ο τρόπος με τον οποίο αλληλεπιδρά ο τραγουδιστής με αυτόν, ανάλογα με το γένος του) και ως προς τα κριτήρια αξιολόγησης ενός καλού/ής τραγουδιστή/ριας. Κύριο μέλημα του ιδιοκτήτη ενός σκυλάδικου, σε αυτήν την περίπτωση, είναι η γυναίκα να έχει την ανάλογη εξωτερική εμφάνιση και να μην έχει τον ενδιασμό του να προκαλέσει και να διεγείρει με αυτήν τον θαμώνα. Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται μέχρι και σήμερα χωρίς όμως να υπονοείται ότι δεν υπήρξαν και υπάρχουν πολύ αξιόλογες γυναικείες φωνές αλλά το κομμάτι της εμφάνισης πάντα υπερετερούσε ή τουλάχιστον στην πλειονότητα των περιπτώσεων ήταν απαραίτητο. Ένας ακόμα ρόλος της γυναίκας στον χώρο ήταν αυτός της λουλουδούς. Πάλι η νεαρή ηλικία, η ομορφιά και το προκλητικό ντύσιμο ήταν απαραίτητα στοιχεία που έπρεπε να έχει μια γυναίκα σε αυτό το πόστο. Με αυτόν τον τρόπο ο πελάτης είχε μια παραπάνω αφορμή να πει στην κοπέλα να τον πλησιάσει και να αγοράσει από αυτήν λουλούδια. Η συγγραφέας Καλλιόπη Αμπατζή στο βιβλίο της με τίτλο «Ποτό για παρέα», στο οποίο αναλύει το φαινόμενο της κονσομασιόν στα μπαρ, αναφέρει ότι τέτοιου είδους πρακτικές εφαρμόζονταν και στα μπουζούκια της εποχής. Σε αντίθεση όμως με τα μπαρ (ή/και «κωλόμπαρα» όπως τα αποκαλεί στο βιβλίο της) στα οποία κάνει την επιτόπια έρευνα της όπου ο αγοραίος έρωτας και η γυναικεία συντροφία ήταν αμετάκλητο κομμάτι και οι

---

17 Με τον όρο «διακοσμητικό» εννοούμε ότι η γυναίκα δεν είχε ως βασική της λειτουργία αυτήν της τραγουδίστριας αλλά όταν την είχε ερμήνευε μόνο μερικά τραγούδια την βραδιά και συνόδευε σε κάποια άλλα τον κεντρικό τραγουδιστή, τραγουδώντας την δεύτερη φωνή. Derek B. Scott, *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Routledge, 2016, σελ. 172-174.



πελάτες πήγαιναν εκεί για αυτό και μόνο το λόγο, βλέπουμε ότι αυτό το φαινόμενο υπάρχει και στα μπουζούκια με την διάφορα όμως ότι σε αυτή την περίπτωση αποτελεί κομμάτι ενός συνόλου υπηρεσιών πράγμα που του επέτρεψε να μην λογοκριθεί τόσο στον βαθμό που λογοκρίθηκαν τα μπαρ γι' αυτό το φαινόμενο (σελ. 28). Δεν ήταν καθόλου τιμητικό αυτού του είδους οι θέσεις εργασίας για τις γυναίκες και τα επίθετα με τα οποία τις έντυνε ο περίγυρος στιγμάτιζαν την εικόνα τους και επηρέαζαν την καθημερινότητά τους. Έτσι πολλές φορές επέλεγαν να δηλώνουν ότι δούλευαν ως σερβιτόρες.<sup>18</sup>

Φαίνεται πως οι πολιτικές λειτουργίας των μαγαζιών στα πλαίσια της νύχτας δεν διέφεραν πολύ σε επίπεδα ιδεολογίας και αξιών παρ' όλ' αυτά η Αμπατζή αναφέρει ότι με τον αρνητικά φωτισμένο όρο νύχτα (π.χ. άνθρωποι της νύχτας κλπ.) χαρακτηρίστηκαν και στιγματίστηκαν περισσότερο όσοι βρίσκονταν στα μπαρ (εργαζόμενοι ή μη) σε αντίθεση με αυτούς που βρίσκονταν στα μπουζούκια (κυρίως για τους λόγους που αναφέραμε πιο πάνω). Στην σύντομη αναφορά και ανάλυση που κάνει για τον όρο νύχτα μας τον αντιπαραθέτει με την ημέρα, ως δύο δηλαδή αντίθετους αλλά παράλληλα αλληλεξαρτώμενους κόσμους όπου στην μια περίπτωση έχουμε το ορθό, το κανονικό, το αληθινό (ημέρα) ενώ από την άλλη είναι ο χώρος της αμαρτίας, της ψευτιάς, της παρανομίας και του πειρασμού (νύχτα).<sup>19</sup>

Τα υπόλοιπα σημεία τα οποία χαρακτηρίζουν το σκυλάδικο και το διαφοροποιούν από τα υπόλοιπα είδη θα τα αναφέρουμε στην πορεία της εργασίας καθώς θα προκύψουν ως αποτέλεσμα, ύστερα από την ανάλυση του κεντρικού θέματος της παρούσας πτυχιακής εργασίας που είναι οι πρόζες.

---

18 Καλλιόπη Αμπατζή, Ποτό για παρέα: Σεξουαλική διασκέδαση στη σύγχρονη Ελλάδα, Κέδρος, 2009, σελ. 105.

19 Καλλιόπη Αμπατζή, Ποτό για παρέα..., ό.π., σελ. 58-60.

## Η κριτική γύρω από το «σκυλάδικο»

Όπως το ρεμπέτικο έτσι και το μετεμφυλιακό λαϊκό δεν έγινε αμέσως αποδεκτό. Το ίδιο φαινόμενο παρατηρούμε και στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίστηκε ή/και ακόμα αντιμετωπίζεται το σκυλάδικο από τον λόγιο κύκλο καθώς και αυτή η στροφή (από το λαϊκό του Καζαντζίδη προς το σκυλάδικο) χαρακτηρίζεται ως κάτι το οποίο δεν είναι άξιο προσοχής γιατί όπως ισχυρίζονται, γίνονται εκπτώσεις ως προς την τεχνοτροπία του, χάνονται τα ιδανικά του λαϊκού μέσα από τον χυδαίο στοίχο του σκυλάδικου, ο ήχος είναι εκκωφαντικός, καταλήγει να είναι προϊόν εφήμερης κατανάλωσης με αυτοσκοπό το κέρδος κτλ. Σε καμία περίπτωση δεν θεωρούν οι επικριτές του, ότι αυτή η μετεξέλιξη του λαϊκού θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι μια φυσική εξέλιξη του μουσικού αυτού είδους καθώς πολύ απλά ακολουθεί και λειτουργεί με βάση τα δεδομένα και τις δυνατότητες της εποχής του, ακόμα και αν αυτό είναι το κιτς παρουσιαστικό, ο ηλεκτρικός ήχος, η ανάγκη της επίδειξης πλούτου ή η απόδειξη του «ευ ζην» του μέσου νεόπλουτου Έλληνα της εποχής.<sup>20</sup>

Οι πηγές που μελετάμε συμφωνούν στο ότι η πελατεία των σκυλάδικων ήταν, επί το πλείστον, άνθρωποι χωρίς ιδιαίτερη πνευματική καλλιέργεια, συχνά οικοδόμοι και αγρότες. Με τις κοινωνικοπολιτικές αλλαγές από το '80 και μετά οι άνθρωποι αυτοί άρχισαν να αποκτούν μια οικονομική ευχέρεια και έναν πλούτο τον οποίο επέλεξαν να τον επενδύσουν στα σκυλάδικα.<sup>21</sup> Αυτός ο κύκλος ανθρώπων βοήθησε στην ανάπτυξη και άνοδο του σκυλάδικου και στο να γίνουν πιο έντονες οι πρακτικές επίδειξης μέσα σε αυτό (σπάσιμο πιάτων, λουλούδια, ενδυμασία, κατανάλωση). Προφανώς όλη αυτή η κατάσταση συνέβαλε στο να λογοκριθούν αρκετά οι θαμώνες του σκυλάδικου και κατ' επέκταση οι συντελεστές τους.

Φαίνεται πως υπήρχε επίσης μια ενόχληση από τους καλλιτέχνες άλλων μουσικών ειδών πέραν του σκυλάδικου όσον αφορά το περιεχόμενο των τραγουδιών καθώς θεωρούσαν ότι άμα το τραγούδι δεν μιλούσε για τις δυσκολίες και τα βάσανα του κόσμου δεν εντάσσονταν στο λαϊκό. Έτσι δίνεται ένας ορισμός περί λαϊκής μουσικής από τους επικριτές του σκυλάδικου. Η απάντηση των τραγουδιστών του χώρου σε αυτή την κατηγορία ήταν ότι το σκυλάδικο είναι λαϊκή μουσική γιατί σε αντίθεση με τα προηγούμενα χρόνια όπου υπήρχε έντονη πολιτική αναταραχή, πόλεμοι και δυσκολίες,

---

20 Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα λαϊκά και σκυλάδικα...», ό.π., σελ. 376-378.

21 Σταματίνα Βαρουχάκη, Μαζική κουλτούρα..., ό.π., σελ. 20. Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα λαϊκά και σκυλάδικα...», ό.π., σελ. 391.

τώρα επικρατεί μια ευημερία την οποία το σκυλάδικο την περιγράφει. Από την άλλη πάλι, λόγω της αδιαμφισβήτητης συνεργασίας που είχε με τα ΜΜΕ υπήρξε η απάντηση του ότι, ναι επικρατεί μια καλύτερη κατάσταση και μια σχετική οικονομική ανεξαρτησία (σε σύγκριση πάντα με τα προηγούμενα χρόνια ), την οποία όμως το σκυλάδικο την εντείνει και την κατευθύνει στα μονοπάτια του ανούσιου καταναλωτισμού.<sup>22</sup> Η διαμάχη μεταξύ λόγιων και λαϊκών μουσικών της εποχής περί του τι είναι ποιοτικό και άξιο δημιουργίας, έφερνε πολύ συχνά τα δύο αυτά άκρα σε σύγκρουση (λεκτική). Δημιουργήθηκε, και από τις δύο αντιμαχόμενες πλευρές, μια σειρά από επιχειρήματα, τα οποία πολλές φορές δεν είχαν κάποια βάση και ήταν σχεδόν πάντα αντιστρόφως ανάλογα. Υπερασπίζονταν δηλαδή η κάθε πλευρά το έργο της και υπονόμει ταυτόχρονα το έργο της άλλης.

Όταν πλέον μπαίνουμε στην δεκαετία του '90 παρατηρούμε ότι η αρνητική διάθεση που επικρατούσε στον κύκλο των μουσικών, αρχίζει και μετριάζεται και αυτό γιατί γίνονται πολύ συχνά συνεργασίες πρωταγωνιστών του έντεχνου και του σκυλάδικου.<sup>23</sup> Ο τρόπος αυτός διασκέδασης αρχίζει να νομιμοποιείται σταδιακά καθώς αρχίζουν και συχνάζουν στα σκυλάδικα αρκετά διάσημα πρόσωπα, ενώ εντείνεται η διαδικασία αυτή με την άνοδο του ΠΑΣΟΚ και επίσης με το γεγονός ότι πολλά από τα στελέχη του παραδέχονταν ανοιχτά και δίχως κάποιον ενδοιασμό την αγάπη τους για τους διάφορους πρωταγωνιστές του σκυλάδικου.<sup>24</sup> Παρόλα αυτά στην συνείδηση των ανθρώπων ακόμη και σήμερα βλέπουμε ότι έχει παραμείνει η σκέψη και ο διαχωρισμός για το τι είναι σοβαρή ή μη μουσική ή το τι εν τέλει είναι άξιο προσοχής και ακρόασης και αν αυτό μπορεί συμβαδίζει με την κοινωνική υπόσταση του καθενός. Σύμφωνα με την Βαρουχάκη σε αυτό συνέβαλαν τα ΜΜΕ καθώς άρχισαν να διαμορφώνουν διάφορες κουλτούρες και παράλληλα την εικόνα που θα έπρεπε ιδανικά να έχει η κάθε μια από αυτές (σελ. 9-12).

---

22 Σταματίνα Βαρουχάκη, Μαζική κουλτούρα..., ό.π., σελ. 8.

23 Αυτόθι, σελ. 394.

24 Λεωνίδας Οικονόμου, «Ρεμπέτικα λαϊκά και σκυλάδικα...», ό.π., σελ. 385.

## Σκυλάδικο και μαζική κουλτούρα

Εδώ είναι ένα καλό σημείο να αναφέρουμε και το μεγάλο αυτό κομμάτι που επηρέασε αρκετά την όλη πορεία του σκυλάδικου καθώς είχε, από μια εποχή και μετά, πολύ ενεργό ρόλο στην διαμόρφωση της εικόνας του και στην προώθηση του μέσω των ΜΜΕ. Πολλοί ισχυρίζονται ότι το σκυλάδικο οφείλει την ανάπτυξη και την ανάδυσή του από την αφάνεια και το περιθώριο, κυρίως λόγω της προβολής του από τα ΜΜΕ (που είχαν την δυνατότητα να καθοδηγήσουν την κοινή γνώμη και την δύναμη να καταστήσουν το σκυλάδικο ως το κυρίαρχο μουσικό φαινόμενο).

Για την δεκαετία του 80 το υλικό που υπάρχει διαθέσιμο σήμερα θα περιοριστεί στον Τύπο και στις συνεντεύξεις. Από την άλλη στην δεκαετία του 90 βλέπουμε συστηματικά την προβολή του σκυλάδικου μέσω της τηλεόρασης. Αυτός ήταν και ένας από τους λόγους όπου αυτή την δεκαετία έφτασε το είδος στο απόγειο του, από την άποψη της μαζικής εισροής στα κέντρα και της αύξησης της πώλησης των δίσκων. Η τηλεόραση λόγω του ότι συνδύαζε το οπτικό και το ακουστικό κομμάτι μπορούσε να δώσει μια πλήρη εικόνα στον κόσμο για το τι είναι σκυλάδικο, την οποία όμως διαμόρφωνε όπως ήθελε. Επειδή το είδος αυτό είχε εξελιχθεί σε μια πλέον μεγάλη και κερδοφόρα επιχείρηση κατάφεραν σε συνεργασία με τα Μέσα να δημιουργήσουν την εντύπωση ότι η διασκέδαση στα σκυλάδικα ήταν πλέον ένα είδος καταξίωσης κάτι που στάθηκε και ως αφορμή για την αύξηση των τιμών στα ποτά και στο φαγητό.

Τα ΜΜΕ εισήγαγαν και διαμόρφωσαν το νεοελληνικό lifestyle. Το σκυλάδικο και οι συντελεστές του φαίνεται να αφέθηκαν ή να μην μπορούσαν να ελέγξουν τον τρόπο με τον οποίο διαμορφώθηκε η εικόνα τους εξαιτίας αυτού<sup>25</sup>. Πολύ συχνό φαινόμενο ήταν να δημοσιοποιούνται οι απολαβές των τραγουδιστών και να προβάλλονται τα πλούτη που είχαν πλέον αποκτήσει.<sup>26</sup> Στα βίντεο κλιπ των τραγουδιών τους (ένα ακόμα πολύ μεγάλο και ανεξερεύνητο κομμάτι του σκυλάδικου) οι στιλιστικές επιλογές και η όλη θεματική δεν είχε από ότι φαίνεται ως σκοπό να παραπέμψει στον στίχο αλλά περισσότερο να εντείνει το κιτς στοιχείο παρουσιάζοντας τους με έναν τρόπο που μάλλον είχε ως στόχο να κεντρίσει το ενδιαφέρον του κόσμου και να γίνει αφορμή για συζήτηση. Η όλη αυτή

---

25 Σε μια από τις συνεντεύξεις που αναλύονται παρακάτω βλέπουμε τον Πασχάλη Τερζή να λέει χαρακτηριστικά ότι αρχικά δεν ήθελε να ερμηνεύσει το τραγούδι «Άστατος» («Είμαι άστατος πολύ»), διότι ένιωθε ότι δεν του ταίριαζαν οι στίχοι, αφού αυτοί αναφέρονται σε ένα νεαρό, με τον οποίο ο Τερζής δυσκολευόταν να ταυτιστεί λόγω της ηλικίας του, του παρουσιαστικού του και των πεποιθήσεών του. Παρόλα αυτά το απέδωσε με μεγάλη επιτυχία, και μάλιστα είναι ένα από τα σουξέ του.

26 Σταματίνα Βαρουχάκη, Μαζική κουλτούρα..., ό.π., σελ. 242-243, σελ. 253-259.

διαδικασία είχε ως αποτέλεσμα να δημιουργήσει είδωλα και στα πρόσωπα των καλλιτεχνών να βλέπει κάνεις τα πρότυπα της εποχής του. Πέρα από τον μαζικό του χαρακτήρα το σκυλάδικο κατηγορήθηκε για το γεγονός ότι δεν είχε παιδευτικό χαρακτήρα (το αντίθετο μάλιστα) και σε αυτό συνέβαλε ο τρόπος που το παρουσίαζαν τα ΜΜΕ.

Προχωρώντας την έρευνα, γεννιέται η απορία για το πως κατέληξαν οι τραγουδιστές να είναι πρωταγωνιστές αυτού του *σταρ-σύστημ*.<sup>27</sup> Αν λοιπόν κοιτάξουμε πίσω ιστορικά θα παρατηρήσουμε ότι το φαινόμενο αυτό ξεκινάει με την ανάμιξη των δισκογραφικών εταιριών στην μουσική. Από εκεί και ύστερα εντοπίζουμε την απαρχή της διαφοροποίησης συνθέτη, στιχουργού και τραγουδιστή αλλά και μουσικού. Το φαινόμενο αυτό εντείνεται από την εποχή του μετεμφυλιακού λαϊκού και μετά, καθώς στην μουσική σκηνή κυριαρχούν πλέον καλλιτέχνες οι οποίοι έχουν μόνο την ιδιότητα του τραγουδιστή και οι οποίοι κάνουν μεγάλη επιτυχία, εντείνοντας την όλη αυτή λογική (π.χ. Στέλιος Καζαντζίδης, Ρίτα Σακελλαρίου και Στράτος Διονυσίου). Η Βαρουχάκη τονίζει στην διατριβή της το γεγονός ότι την άνιση παρουσίαση των συντελεστών ενός μουσικού κομματιού (είτε πάνω στην σκηνή είτε στην δισκογραφία) την εντείνουν τα ΜΜΕ καθώς προβάλλουν περισσότερο, αν όχι εξ ολοκλήρου τον ερμηνευτή.<sup>28</sup> Προφανώς αυτός ο τρόπος λειτουργίας βόλεψε πολύ την όλη πολιτική προώθησης που είχε η μουσική βιομηχανία, η οποία σαφώς και ευθύνεται γι' αυτό το φαινόμενο. Η όλη αυτή κατάσταση παραδόξως ισχυροποιήθηκε σε τόσο μεγάλο βαθμό, που επικρατεί ακόμα και σήμερα.

---

27 Νίκος Ορδουλίδης, Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη 1936-1983, Ιανός, 2014, σελ. 65-66.

28 Σταματίνα Βαρουχάκη, Μαζική κουλτούρα..., ό.π., σελ. 17.

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2: Η «πρόζα» στο σκυλάδικο

### Ζητήματα ορολογίας

Το εισαγωγικό οργανικό μέρος ενός μουσικού προγράμματος στα σκυλάδικα οι λαϊκοί μουσικοί του είδους το ονομάζουν «πρόζα». Παρ' όλο που προσπάθησα επίμονα να διευκρινίσω την καταγωγή και την σημασία της λέξης, κανένας από τους πληροφορητές με τους οποίους ήρθα σε επαφή κατά την επιτόπια έρευνά μου στους χώρους του σκυλάδικου δεν μπόρεσε στην διαδικασία να αναρωτηθεί ποτέ ποιος και πώς την εισήγαγε ή γιατί και πότε καθιερώθηκε. Άλλωστε οι σημασιολογικές αστοχίες είναι σύνηθες φαινόμενο σε ένα πλαίσιο όπου λείπει η συστηματική παιδεία, φαινόμενο που για το πλατύ κοινό είναι σχεδόν σύμφυτο με την ίδια την ιδιότητα της λαϊκότητας. Το βέβαιο είναι ότι ο τρόπος με τον οποίο εννοείται η συγκεκριμένη λέξη στον προφορικό λόγο των μουσικών δεν έχει καμιά σχέση με την δόκιμη έννοια που γνωρίζουμε στον τομέα της λογοτεχνίας και του θεάτρου και δεν παραπέμπει καν σε ανάλογες συγκροτήσεις ή λειτουργίες της εκεί «πρόζας», η οποία επιστρατεύει τον «πεζό λόγο» κατ' αντιδιαστολή προς τον «ποιητικό», ή ακόμα και τον «μουσικό».

Είναι η χρήση της συγκεκριμένης λέξης απόρροια κάποιου αστεϊσμού ή σαρκασμού<sup>29</sup>, επιτήδευση, εκκεντρικότητα ή απλώς αφέλεια και τυχαιότητα; Είναι δύσκολο να κάνει κανείς υποθέσεις. Αποδεχόμαστε λοιπόν συμβατικά τον όρο «πρόζα» και το συγκεκριμένο περιεχόμενο που έχει αναλάβει στον κόσμο του σκυλάδικου, και μάλιστα στην αργκό των λαϊκών μουσικών που δραστηριοποιούνται εκεί. Άλλωστε, όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, και ο ίδιος ο όρος σκυλάδικο δεν είναι σαφώς περιγεγραμμένος.

---

<sup>29</sup> Στο άρθρο του Χάρη Σαρρή από τα πρακτικά της ημερίδας «Η Δίκη των Ρεμπετών, Αστικά λαϊκά τραγούδια και πνευματική ιδιοκτησία» σελ. 206-212 (που έλαβε χώρα την Πέμπτη 14 Απριλίου 2016 στο Πανεπιστήμιο Αθηνών), παρατηρούμε την ανάλυση της λέξης «τζουμ». Όπως στην περίπτωση της «πρόζας» έτσι και στην περίπτωση του «τζουμ» έχουμε μια λέξη η οποία εντάσσεται σε μια αργκό ενός κλειστού κύκλου μουσικών και χρησιμοποιείται - αντιλαμβάνεται με συγκεκριμένο τρόπο και μονό από αυτούς. Πρόκειται εν συντομία για την διακωμώδηση μια κατάστασης, ένα αστείο. Βλέπουμε λοιπόν ότι οι λαϊκοί μουσικοί έχουν την τάση να χτίζουν ένα λεξιλόγιο το οποίο αν και μπορεί να είναι εννοιολογικά ασαφές για τους απέξω, για αυτούς προσδιορίζει μια συγκεκριμένη κατάσταση χωρίς να τους απασχολεί η εννοιολογική ακρίβειά του.

Ακόμα όμως και σε αυτόν το μικρόκοσμο, η χρήση της λέξης φαίνεται πως είναι σήμερα ξεπερασμένη. Για «πρόζα» κάνουν λόγο οι μεγαλύτεροι σε ηλικία, ενώ οι νεότεροι μουσικοί θα χρησιμοποιήσουν περισσότερο τη λέξη «εισαγωγή», ή πιο συχνά «intro». Καθώς η έρευνά μας αναφέρεται σε μια συγκεκριμένη εποχή και επιχειρεί να δεισδύσει σε μια συγκεκριμένη μικρο-περιοχή του κόσμου της νυχτερινής διασκέδασης, η επιλογή της λέξης «πρόζα» είναι άμεσα συνδεδεμένη με μια συγκεκριμένη σκυλάδικη κουλτούρα, την οποία θα προσπαθήσουμε να εννοήσουμε. Η δομή και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ελπίζουμε να μας επιτρέψουν να αναδείξουμε υφολογικές και αισθητικές ιδιαιτερότητες, που διαφοροποιούν την πρόζα από το «intro» και την «εισαγωγή».

## Ζητήματα μεθοδολογίας

Η πρόζα είναι χαρακτηριστικό και αποκλειστικό κομμάτι της ζωντανής διασκέδασης στα σκυλάδικα. Εκτός αυτού του πλαισίου, το αποτύπωμά της το εντοπίζουμε μόνο σε ηχογραφήσεις και βιντεοσκοπημένο υλικό ζωντανών εμφανίσεων σε νυχτερινά κέντρα. Δεν έχουμε βρει παρόμοια «εισαγωγική» δομή στην δισκογραφία ή σε κάποια άλλη πηγή που να σχετίζεται με ηχογράφιση σε στούντιο. Οι πηγές μας είναι λοιπόν κατά κανόνα ερασιτεχνικές, αν και μπορούν να προορίζονται για διάφορα τηλεοπτικά κανάλια, συνήθως περιφερειακά. Σημαντικό ρόλο στην συγκέντρωση και διάχυσή τους παίζουν ιδιώτες συλλέκτες, κατά κανόνα οπαδοί των καλλιτεχνών που πρωταγωνιστούν ή θαμώνες των κέντρων που απαθανατίζουν την λειτουργία τους. Το σχετικό ακουστικό και οπτικοακουστικό υλικό έχει διαχυθεί ή διαρρεύσει, και αποτελεί συχνά αντικείμενο «συλλογών», που εκτίθενται σήμερα στο διαδίκτυο. Η νομιμότητα όλων αυτών των διαδικασιών της μαγνητοσκόπησης και της προβολής του είναι συχνά αμφίβολη.

Για την ανάλυση που ακολουθεί, το υλικό έχει αντληθεί από το διαδίκτυο και πιο συγκεκριμένα από το *YouTube*. Τα αρχεία που επιλέξαμε περιλαμβάνουν συνήθως εικόνα και ήχο, μερικά όμως είναι αμιγώς ηχητικά. Δεν συμπεριλάβαμε λοιπόν στην προσέγγισή μας το κομμάτι της εικόνας, καθώς άλλωστε πρόκειται για ένα μεγάλο κεφάλαιο της αισθητικής του σκυλάδικου, που δεν μπορεί να επισκοπηθεί επαρκώς στην παρούσα έρευνα. Παρ' όλα αυτά, είναι σημαντικό να υπογραμμιστεί ότι στο διαθέσιμο υλικό δίνεται μια πολύ ενδιαφέρουσα αποτύπωση της ατμόσφαιρας που δημιουργείται στον εκάστοτε χώρο, με το στήσιμο της σκηνης και την γενικότερη μορφολογία του μαγαζιού, αλλά και τον τρόπο με τον οποίον σκηνοθετείται ο ρόλος των «δευτεραγωνιστών», της ορχήστρας, των μπαλέτων κλπ. Όλα αυτά βέβαια μπορεί να διαφέρουν από μαγαζί σε μαγαζί και από καλλιτέχνη σε καλλιτέχνη.

Αυτό που πρέπει να διευκρινιστεί είναι ότι σε μεγάλα μαγαζιά, όπου έχουμε εμφανίσεις δύο ή περισσότερων «μεγάλων» τραγουδιστών, μπορεί να υπάρχουν και περισσότερες πρόζες. Ο καθένας τους δηλαδή «προαναγγέλλεται» με μια ξεχωριστή εισαγωγή, η οποία μπορεί να περιλαμβάνει και μπαλέτο. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που είναι διαθέσιμο στο διαδίκτυο είναι μια πρόζα σε πρόγραμμα του Λευτέρη Πανταζή<sup>30</sup>, όπου αποτυπώνονται με χαρακτηριστικό τρόπο όλα τα διακριτά

---

30 [https://www.youtube.com/watch?v=Cgn3JMe1h\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=Cgn3JMe1h_s)



στοιχεία του σκυλάδικου της εποχής. Δυστυχώς το σημείο που μας αφορά εδώ, δηλαδή η πρόζα, δεν σώζεται επαρκώς, ώστε να συμπεριληφθεί στην παρούσα έρευνα.

Αυτό δεν είναι κάτι σπάνιο: Η καταγραφή του μέρους της παράστασης που μας ενδιαφέρει στην συγκεκριμένη έρευνα είναι πολύ δυσεύρετη, καθώς τα άτομα που διαχειρίζονται τέτοιο υλικό στο διαδίκτυο συνήθως δεν έχουν το μουσικό υπόβαθρο ώστε να το εκτιμήσουν, και συνήθως το υποτιμούν. Γι' αυτό και πολύ συχνά έχουμε κομμένες πρόζες ή οι ηχογραφήσεις ξεκινούν μόλις ανέβει στην σκηνή ο τραγουδιστής, καθώς η προσοχή είναι στραμμένη πάνω του.

Το γεγονός ότι οι ηχογραφήσεις, που καλούμαστε να επεξεργαστούμε, είναι απολύτως άνισες ως προς τον τρόπο συλλογής και διαχείρισης από τον καθένα συλλέκτη, που έχει τη δική του αντίληψη για το τι είναι σημαντικό ή περιττό, είναι κάτι το οποίο δυσκόλεψε αρκετά την παρούσα εργασία. Και αν υπάρχουν κάποιες χρήσιμες καταγραφές, θεωρούμε πως είναι καθαρά θέμα τύχης. Πιστεύουμε ότι οι περισσότεροι από τους συλλέκτες δεν έχουν αντιληφθεί ότι πρόκειται για ένα υπαρκτό και οργανωμένο μέρος ενός μουσικού προγράμματος. Στα ζητήματα αυτά πρέπει να προσθέσουμε και το πρόβλημα ενός ερασιτεχνικού κατά κανόνα υλικού που γερνάει, επιβαρύνοντας την φυσική του κατάσταση, που δεν είναι εξ αρχής ιδιαίτερα καλή.

Ένα ακόμα θέμα είναι ότι το υλικό ποσοτικά είναι δυσανάλογο από καλλιτέχνη σε καλλιτέχνη. Στις αρχές αυτής της έρευνας, βρήκαμε στην περίπτωση του Βασίλη Καρρά έξι ηχογραφήσεις που περιέχουν πρόζα στο πρόγραμμά του και μόνο μια στην περίπτωση του Μάκη Χριστοδουλόπουλου και του Πασχάλη Τερζή. Οι αριθμοί αυτοί νομίζω ότι μπορούν να μας δείξουν την μη συμμετρική διάσταση του υλικού που υπάρχει διαθέσιμο αυτή την στιγμή στο διαδίκτυο όσον αφορά το σκυλάδικο. Η δυσαναλογία αυτή όμως από την άλλη δεν πιστεύουμε ότι θα μπορούσε να υποστηρίξει πλήρως επιχειρήματα, με την μορφή στατιστικών συγκρίσεων, του τύπου: π.χ. την δημοφιλία του ενός σε σύγκριση με τον άλλο. Έτσι καταλήξαμε στο να επιλέξουμε μια πρόζα για κάθε καλλιτέχνη η οποία αξιολογήθηκε ως το πιο αντιπροσωπευτικό, τεχνικά επαρκές και με όσο το δυνατόν μεγαλύτερο πληροφοριακά σε όγκο υλικό.

## Οι τραγουδιστές

Η επιλογή του υλικού γίνεται με αναφορά στο ιστορικό σχήμα που διαμορφώνεται στον χώρο του σκυλάδικου την εποχή που μελετάμε, σύμφωνα με το ισχύον *σταρ-σύστημα*. Για την περίοδο που μας απασχολεί, οι μεγάλες «φίρμες», που ηγούνται των προγραμμάτων των κέντρων διασκέδασης, είναι οι τραγουδιστές.

Για τις ανάγκες της παρούσας έρευνας επικεντρωθήκαμε στα ηχηρά ονόματα της εποχής, που είναι ο Βασίλης Καρράς, ο Πασχάλης Τερζής, ο Ζαφείρης Μελάς και ο Σταμάτης Γονίδης. Στις παραγράφους που ακολουθούν θα προσπαθήσουμε να παρουσιάσουμε συνοπτικά τον βίο και το έργο τους, αξιοποιώντας την μόνη πηγή που είναι διαθέσιμη, συνεντεύξεις που έχουν δώσει οι ίδιοι στα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, και κυρίως στην τηλεόραση. Εξ αρχής αυτό φαίνεται αρκετά προβληματικό, λόγω των ιδιαιτεροτήτων που έχει μια τέτοια συνθήκη, όπως το ότι πολύ συχνά ο παρουσιαστής που παίρνει την συνέντευξη καθοδηγεί την συζήτηση σε μια κατεύθυνση κολακείας, ή και το αντίθετο, σε μια κατεύθυνση επικοινωνιακά αξιοποιήσιμης «αντιπαράθεσης», χωρίς δηλαδή να γίνεται ουσιώδης διάλογος. Αμφίβολη είναι και η εγκυρότητα των λεγόμενων του καλλιτέχνη, που παρουσιάζει τα δεδομένα από την προσωπική του σκοπιά, με όλες τις συνειδητές ή ασυνειδητές «παραμορφώσεις» που υπαγορεύει η υποκειμενικότητα, και ακόμα περισσότερο η «μυθολογία» του επωνύμου. Το πιο σημαντικό όμως πρόβλημα που παρουσιάζεται για την παρούσα έρευνα είναι ότι το περιεχόμενο της συζήτησης μεταξύ συνεντευξιαζόμενου και δημοσιογράφου στο πλαίσιο που μελετάμε δεν έχει ιδιαίτερο μουσικολογικό προσανατολισμό.

Πληροφορίες για τους καλλιτέχνες μπορεί να συλλέξει επίσης κανείς από πάσης φύσεως δημοσιεύματα, σε μαζικά περιοδικά τύπου *gossip*, ή στο διαδίκτυο, σε διάφορα blogs. Τα δημοσιεύματα αυτά, κατά κανόνα ανυπόγραφα, κρίθηκαν ως αναξιόπιστα, σε σχέση με τις συνεντεύξεις, όπου τουλάχιστον υπάρχει δημόσια έκθεση τόσο του συνεντευξιαζόμενου όσο και του συνεντευξιάζοντος. Η ακρίβεια και η εγκυρότητα των όσων διαμείβονται στις συνεντεύξεις αυτές είναι άμεσα εξαρτημένες από την επικαιρότητα και την γενικότερη επικοινωνιακή σκοπιμότητα. Η εκ των υστέρων εξέτασή τους, με σημαντική χρονική απόσταση, προφανώς μας υποχρεώνει σε έλεγχο. Ωστόσο πρέπει να διευκρινιστεί ότι για την παρούσα έρευνα ο λόγος των καλλιτεχνών δεν είναι αντικείμενο κριτικής αποτίμησης, όπως άλλωστε και η καλλιτεχνική τους προσωπικότητα. Στόχος μας είναι να αποδελτιώσουμε τον τρόπο με τον οποίον εννοούν

την λαϊκή μουσική και την αισθητική της, μέσα από την συγκεκριμένη για τον καθένα επαγγελματική πορεία και ιδιοσυγκρασία.

Εδώ κάνουμε μια παρένθεση για να αναφέρουμε ότι στο ξεκίνημα αυτής της έρευνας είχαμε ως στόχο να αναλύσουμε και την περίπτωση του Μάκη Χριστοδουλόπουλου, ο οποίος εμφανίζει μια ιδιαιτερότητα: ξεκινά την καριέρα του ως επαγγελματίας οργανοπαίχτης. Υπάρχει αρκετό υλικό στο διαδίκτυο, στο οποίο φαίνονται ακόμα και τώρα οι δεξιότητές του, και είναι προφανές ότι σε σχέση με άλλους επαγγελματίες τραγουδιστές είναι σε θέση να έχει μια πιο ολοκληρωμένη αντίληψη για το γίνεται γύρω του επάνω στην σκηνή και να συνομιλεί καλύτερα με τους μουσικούς. Γι' αυτόν τον λόγο πιστεύουμε πως ήταν από τις πιο ενδιαφέρουσες περιπτώσεις που είχαμε να μελετήσουμε. Δυστυχώς όμως, αν και εντοπίσαμε αρχικά υλικό «πρόζας» του προγράμματός του στο διαδίκτυο, πριν προλάβουμε να το αποθηκεύσουμε δεν ήταν πλέον διαθέσιμο, καθώς το άτομο που το είχε «ανεβάσει» δεν είχε τα απαραίτητα πνευματικά δικαιώματα, και αναγκάστηκε να το αποσύρει.

Ακολουθούν τα «πορτρέτα» των τραγουδιστών που οι παραστάσεις τους αποτέλεσαν αντικείμενο της έρευνάς μας, με αναφορά στις μαγνητοσκοπημένες συνεντεύξεις από τις οποίες ανθολογούμε τις σχετικές πληροφορίες.

### **Βασίλης Καρράς (Βασίλης Κεσογλίδης)**

Ο Βασίλης Καρράς, όπως είναι το καλλιτεχνικό όνομα του Βασίλη Κεσογλίδη, γεννήθηκε στο Κοκκινοχώρι της Καβάλας στις 12/11/1953. Η οικογένειά του δεν ήταν εύπορη, αλλά επειδή όλοι δούλευαν και προσέφεραν στην οικογένεια δηλώνει ότι δεν του έλειψε ποτέ κάτι. Παντρεύτηκε στα 21 του και έχει μια κόρη. Δεν είχε ποτέ ως σκοπό να γίνει τραγουδιστής. Όταν τον άκουσε κάποιος μουσικός τον παρότρυνε να ασχοληθεί με το τραγούδι και έτσι ξεκίνησε τα πρώτα του βήματα. Η πρώτη του μεγάλη επαγγελματική δουλειά ήταν το 1972 και η είσοδός του στη δισκογραφία έγινε το 1979.

Θεωρεί ανούσια την έντονη σκηνική παρουσία, η οποία συνεπάγεται με υπερβολές στο ντύσιμο και φαντασμαγορικά εφέ. Υπερασπίζεται τον όρο και τον χώρο του σκυλάδικου και θίγεται όταν αυτός υπονομεύεται ή/και όταν συγκρίνεται με άλλα μουσικά είδη όπως το έντεχνο. Ισχυρίζεται ότι δεν έχει αλλάξει σαν χαρακτήρας, παρά την φήμη και δόξα που έχει αποκτήσει. Δεν κρύβει ότι έχει πάθη, που τα θεωρεί δεδομένα. Όταν του δίνεται η αφορμή, δεν παραλείπει να κάνει έντονη κριτική στους πολιτικούς για τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίζονται την εξουσία τους. Παρόλο που

ακολουθεί τις επιταγές της κάθε εποχής και προσαρμόζεται σε αυτές, αναπολεί και θεωρεί πιο γήινη και αληθινή την εποχή που πρωτοξεκίνησε, καθώς όλα του φαίνονται πιο ψυχρά και «πλαστικοποιημένα» τώρα.

Οι συνεντεύξεις που αποδελτιώθηκαν προέρχονται από τους παρακάτω ιστότοπους (τελευταία επίσκεψη στις 11/12/2018):

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_Z9ldBwlwII](https://www.youtube.com/watch?v=_Z9ldBwlwII)

<https://www.youtube.com/watch?v=vM3l8YPWtCw>

<https://www.youtube.com/watch?v=4dzqTqrFRM8&t=1391s>

<https://www.youtube.com/watch?v=32N6RYU97Po>

### **Ζαφείρης Μελάς**

Ο Ζαφείρης Μελάς γεννήθηκε στις 13 Οκτωβρίου του 1952 στην Ξάνθη. Ορφάνεψε και από τους δύο του γονείς στην ηλικία των δώδεκα και έκτοτε πήγε στην Θεσσαλονίκη για να εργαστεί. Αφού πέρασε από αρκετά επαγγέλματα κατέληξε στο τραγούδι ύστερα από κάποιες συγκυρίες. Η πρώτη δισκογραφική του δουλειά ήταν το 1983. Είναι παντρεμένος από τα 19 του και έχει τρία παιδιά.

Από τις συνεντεύξεις του φαίνεται να είναι ένας άνθρωπος που δεν του αρέσει να λέει πολλά, είναι κοντά στον θεό και είναι ευγνώμων για όλα όσα έχει. Είναι αρκετά απαισιόδοξος όσον αφορά το μέλλον της χώρας. Δεν αποδέχεται για τον εαυτό του την ιδιότητα του καλλιτέχνη και δηλώνει διασκεδαστής. Ακόμη επισημαίνει πολύ συχνά ότι ο κάθε τραγουδιστής έχει ημερομηνία λήξης, κάτι το οποίο το φανερώνει η ηλικία του καθενός και η εξωτερική του εμφάνιση. Επίσης έχει αναφέρει ότι έχει γνώση αρκετών μουσικών οργάνων, δεν ξέρουμε όμως σε ποιο βαθμό.

Οι συνεντεύξεις που αποδελτιώθηκαν προέρχονται από τους παρακάτω ιστότοπους (τελευταία επίσκεψη στις 9/12/2018):

<https://www.youtube.com/watch?v=i7gUreugkzw>

<https://www.youtube.com/watch?v=JizSbzbq05Y0>

[https://www.youtube.com/watch?v=eTQlr\\_E6Hzc](https://www.youtube.com/watch?v=eTQlr_E6Hzc)

<https://www.youtube.com/watch?v=QuOnG8Dot7I&t=367s>

### **Πασχάλης Τερζής**

Ο Πασχάλης Τερζής γεννήθηκε στην Πυλαία της Θεσσαλονίκης στις 24 Φεβρουαρίου το 1949. Μεγάλωσε πολύ φτωχικά και έκανε διάφορες δουλειές ως παιδί.

Όταν ένας φίλος του μουσικός το 1972-73 του έδωσε το μικρόφωνο να τραγουδήσει σε ένα μικρό μαγαζί στην Ρόδο, του έκαναν την πρώτη επαγγελματική πρόταση και έκτοτε ασχολήθηκε με το τραγούδι. Για τα επόμενα χρόνια τραγουδούσε σε ένα μαγαζί στην Θεσσαλονίκη. Το 1981 γνωρίζει τον Χρήστο Νικολόπουλο και ύστερα από την συνεργασία τους αρχίζει και γίνεται γνωστός στο ευρύ κοινό. Η πρώτη του δισκογραφική δουλειά ήταν το 1982. Πρότυπό του είναι ο Στέλιος Καζαντζίδης.

Πιστεύει πολύ στην δύναμη του στίχου και από εκεί εμπνέεται για να ερμηνεύσει το κάθε τραγούδι. Πιστεύει ότι η νέα γενιά τραγουδιστών είναι άτυχη διότι ζει μέσα στις ανέσεις, ενώ για να ερμηνεύσει κάνεις το λαϊκό τραγούδι πρέπει να έχει βιώματα. Προσέχει την εικόνα που δείχνει στον κόσμο καθώς έχει συνειδητοποιήσει το γεγονός ότι λόγω της φήμης του επηρεάζεται το κοινό του. Είναι αρκετά κλειστός και προσπαθεί να είναι αντικειμενικός σε αυτά που λέει. Τονίζει πάντα ότι παρόλο που άργησε πολύ να έρθει για αυτόν η καταξίωση, τελικά δικαιώθηκε και είναι πολύ ευγνώμων για την αγάπη που δέχεται από τον κόσμο.

Οι συνεντεύξεις που αποδελτιώθηκαν προέρχονται από τους παρακάτω ιστότοπους (τελευταία επίσκεψη στις 11/12/2018):

<https://www.youtube.com/watch?v=Yw97xqSQhpQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=kTy-a41CFRw>

<https://www.youtube.com/watch?v=T0cWgk3RM50>

<https://www.youtube.com/watch?v=VJG8QYomd84>

## **Σταμάτης Γονίδης**

Ο Σταμάτης Γονίδης γεννήθηκε στην Κύθνο στις 16 Σεπτεμβρίου του 1957. Η οικογένειά του δεν ήταν εύπορη, οπότε αναγκάστηκε να εργάζεται από μικρός. Όταν έγινε 16 ετών πήγε να δουλέψει για 5 χρόνια στα καράβια, ενώ παράλληλα είχε μια κιθάρα και έπαιζε τραγούδια που έγραφε μόνος του. Αποφασίζει κάποια στιγμή να ασχοληθεί πιο σοβαρά με την μουσική και αρχίζει να εμφανίζεται σε μικρές σκηνές στις αρχές της δεκαετίας του '80. Μόλις μπαίνει στο χώρο της δισκογραφίας και βγάζει τους πρώτους δίσκους του, γίνεται σταδιακά όλο και πιο δημοφιλής. Έχει κάνει τρεις γάμους και έχει δύο κόρες.

Ο Σταμάτης Γονίδης φαίνεται να είναι ένας άνθρωπος που δεν μετανιώνει για τις πράξεις του και πάντα τις δικαιολογεί, είναι ισχυρογνώμων και έχει άποψη για όλα, ακόμα και αν δεν έχει πλήρη γνώση για το αντικείμενο για το οποίο μιλάει, όπως ο ίδιος

αρκετές φορές παραδέχεται. Δηλώνει χριστιανός ορθόδοξος κάτι που έχει πολύ ενδιαφέρον καθώς ο χώρος τον οποίο υπηρετεί είναι πολύ αποστασιοποιημένος από τις αρχές και τα διδάγματα του χριστιανισμού, και η συμπεριφορά του επί σκηνής δεν συνάδει με το προφίλ ενός πιστού. Συνηθίζει να τονίζει το γεγονός ότι έφτασε στην καταξίωση από πολύ χαμηλά και με πολύ προσωπικό μόχθο. Πρότυπά του δηλώνει ότι ήταν ο Στράτος Διονυσίου, ο Γιώργος Νταλάρας, ο Γιάννης Πάριος και ο Τόλης Βοσκόπουλος.

Οι συνεντεύξεις που αποδελτιώθηκαν προέρχονται από τους παρακάτω ιστότοπους (τελευταία επίσκεψη στις 8/12/2018):

[https://www.youtube.com/watch?v=9kgDuZVtw\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=9kgDuZVtw_4)

<https://www.youtube.com/watch?v=a9EB1euCPZ4>

<https://www.youtube.com/watch?v=1irf5X6X17o&t=3s>

<https://www.youtube.com/watch?v=lPhYw-w3Vvg>

### **Συγκεντρωτικά σχόλια**

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι η ετεροχρονισμένη προσέγγιση ενός ερασιτεχνικού οπτικού και ακουστικού υλικού ενέχει πολλά προβλήματα. Οι καλλιτέχνες που μελετάμε είναι πολύ έντονα εκτεθειμένοι στους κανόνες της δημοσιότητας. Η επιτυχία τους τους δεσμεύει σε μια συγκεκριμένη ρητορική, η οποία μάλιστα βλέπουμε να επαναλαμβάνεται στις συνεντεύξεις τους. Η Σταματίνα Βαρουχάκη, η οποία αναλύει τον λόγο των τραγουδιστών του σκυλάδικου μέσα από τον έντυπο τύπο, υπογραμμίζει στην έρευνά της την ένταξη των καλλιτεχνών σε ρόλους. Υποστηρίζει ότι στις συνεντεύξεις τους έχουν συστηματοποιήσει τον λόγο τους είτε συνειδητά είτε ασυνείδητα και προσπαθούν να τονίζουν συνέχεια την ανθρώπινη πλευρά τους. Αποστασιοποιούνται από τα φώτα της δημοσιότητας και λένε ότι δεν διαφέρουν από τον υπόλοιπο κόσμο ούτε νιώθουν ανώτεροι και ότι μόχθησαν για να αποκτήσουν ό,τι κατέκτησαν. Πολύ συχνά δέχονται πίεση από τους δημοσιογράφους σχετικά με τις απολαβές τους στα σκυλάδικα, και παρ' όλο που συνήθως αποφεύγουν να απαντήσουν, ο περισσότερος κόσμος γνωρίζει ότι είναι ιδιαίτερα υψηλές.<sup>31</sup> Όσον αφορά την ποιότητα των τραγουδιών τους, αρνούνται κατηγορηματικά τα σχόλια των επικριτών τους περί εκχυδαϊσμού της λαϊκής μουσικής και υποστηρίζουν το έργο τους ως κάτι το ποιοτικό,

---

31 Σταματίνα Βαρουχάκη, Μαζική κουλτούρα..., ό.π., σελ. 242-243.

το οποίο προσφέρει στον κόσμο έναν αξιοπρεπή τρόπο διασκέδασης και φέρνει την νεολαία πίσω στο ελληνικό τραγούδι, μετά από ένα μεγάλο διάστημα ξενομανίας. Υποστηρίζουν ότι ο τρόπος ψυχαγωγίας που προσφέρει το σκυλάδικο φέρνει πιο κοντά τον θαμώνα με τον καλλιτέχνη και ότι απώτερος στόχος του έργου που επιτελούν είναι να διαδώσουν το ελληνικό τραγούδι.<sup>32</sup>

Είναι προφανές ότι οι τραγουδιστές χτίζουν μια σειρά από επιχειρήματα ώστε να υπερασπιστούν αυτό που κάνουν και τον ίδιο τους τον εαυτό, ακριβώς διότι η κοινή γνώμη είναι επικριτική απέναντι στο σκυλάδικο. Το παράδοξο της μαζικής αμφισβήτησης, που αγγίζει τα όρια της προκατάληψης, και που συνδυάζεται με μαζική προτίμηση από πλευράς του κοινού είναι χαρακτηριστικό στοιχείο του σκυλάδικου, αυτό όμως είναι θέμα που υπερβαίνει τα όρια της παρούσας έρευνας.

---

32 Αυτόθι, σελ. 290-302.

## Η ανάλυση

Οι συνεντεύξεις των τραγουδιστών παρέχουν πολύ ενδιαφέρουσες πληροφορίες, π.χ. για την κοινωνική τους εξέλιξη ή την πολιτική τους στάση, όμως εδώ θα σταθούμε μόνο στο μουσικό αντικείμενο. Είναι σημαντικό ότι βλέπουμε σε όλους παιδιά των λαϊκών στρωμάτων, με μια μουσική προδιάθεση, αλλά όχι σοβαρή επαφή με την μουσική στην αρχή της σταδιοδρομίας τους. Ξεκινούν ως ερασιτέχνες και με τον χρόνο καλλιεργούν την φωνή τους και αποκτούν αξιόλογες δεξιοτεχνικές ικανότητες. Στην αρχή σε μικρές πίστες, επιστρατεύουν προσπάθεια και αξιοποιούν τις συγκυρίες ώστε να γίνουν πρωταγωνιστές του είδους τους. Πάνω στο πάλκο και μετά από την συνεχή έκθεσή τους στον κόσμο μαθαίνουν επιπλέον να συνομιλούν με τον θαμώνα.<sup>33</sup>

Γι' αυτούς, το είδος που υπηρετούν είναι αυτονόητα «λαϊκό». Ο όρος «σκυλάδικο» δεν είναι ταμπού, και τον χρησιμοποιούν συχνά στον λόγο τους, ωστόσο δεν αυτοπροσδιορίζονται ως «σκυλάδες» και γενικά αποστασιοποιούνται από τις αρνητικές του συνδηλώσεις. Είναι προφανές ότι αυτές έχουν επηρεάσει ακόμα και τους πρωταγωνιστές του είδους, και έχουν θέσει περιορισμούς στον τρόπο με τον οποίο μπορεί κανείς να κατηγοριοποιήσει υφολογικά την μουσική κουλτούρα των νυχτερινών κέντρων.

Αυτή η παρατήρηση μας φέρνει και πάλι στην αναζήτηση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών που έχει η κουλτούρα αυτή στις πιο περιφερειακές της εκφράσεις, όπως είναι η πρόζα. Βασική απορία, που δυστυχώς δεν μπορεί να απαντηθεί από την ανάλυση του υλικού που συλλέξαμε, ήταν αν και πόσο οι τραγουδιστές ως πρωταγωνιστές του όλου μουσικού προγράμματος εμπλέκονται στην διαμόρφωσή της ως δομή και ως περιεχόμενο. Μόνο μια άλλη έρευνα, που θα απευθύνεται άμεσα στους μουσικούς, θα μπορούσε να δώσει ασφαλείς απαντήσεις. Για την ώρα, θα αρκεστούμε στο να διερευνήσουμε την μουσικολογική ιδιοσυστασία της κάθε πρόζας και να δούμε αν μπορούμε να καταλήξουμε σε ασφαλέστερα συμπεράσματα.

---

33 Αρκετοί λαϊκοί μουσικοί ισχυρίζονται ότι αυτός είναι και ο καλύτερος τρόπος να διδαχθεί κανείς μουσική, μέσω της συνεχούς έκθεσης, πίεσης και πρακτικής επάνω στην σκηνή, ώστε να γίνεις μέρος της. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι λειτουργούν συνειδητά, οπότε δυσκολεύονται να εξηγήσουν αυτό που την ώρα της επιτέλεσης τους βγαίνει πολύ φυσικά και χωρίς ιδιαίτερη δυσκολία.



## A. Το οπτικοακουστικό υλικό

Το υλικό το οποίο επιλέγουμε να μελετήσουμε είναι το παρακάτω:

1) Η πρόζα για το μουσικό πρόγραμμα του Βασίλη Καρρά:

<https://www.youtube.com/watch?v=wHuwwTZr7Ck> έως το λεπτό 2:42

2) Η πρόζα για το μουσικό πρόγραμμα του Ζαφείρη Μελά:

[https://www.youtube.com/watch?annotation\\_id=annotation\\_818495&feature=iv&src\\_vid=Co\\_IY\\_wAuHc&v=oM1117uAe98](https://www.youtube.com/watch?annotation_id=annotation_818495&feature=iv&src_vid=Co_IY_wAuHc&v=oM1117uAe98) έως το λεπτό 4:32

3) Η πρόζα για το μουσικό πρόγραμμα του Πασχάλη Τερζή:

<https://www.youtube.com/watch?v=OmJtY7wJlm8&t=203s> έως το λεπτό 3:05

4) Η πρόζα για το μουσικό πρόγραμμα του Σταμάτη Γονίδη:

<https://www.youtube.com/watch?v=EUOKdU5p7pc&t=239s> έως το λεπτό 3:50.

Η δεκαετία στην οποία εντάσσεται το υλικό αυτό έχει ένα χαρακτηριστικό το οποίο δεν είναι μεν αποκλειστικό της εποχής, αλλά έχει σημαντικές συνέπειες: την κυριαρχία των τραγουδιστών. Βέβαια το μέρος του προγράμματος που μελετάμε δεν περιλαμβάνει καθόλου την παρουσία του τραγουδιστή στην σκηνή, ωστόσο η πρόζα δεν μπορεί παρά να σχετίζεται με την καλλιτεχνική του αύρα, και βέβαια με το πρόγραμμα το οποίο επακολουθεί. Γι' αυτόν τον λόγο ταυτίζουμε την πρόζα με το όνομα του τραγουδιστή και όχι με την έννοια ότι είναι δικό του δημιούργημα. Το βέβαιο είναι ότι για κάθε έναν από τους πρωταγωνιστές της σκηνής η πρόζα αναμένεται να είναι διαφορετική, ενώ μπορεί να έχει διαφορετικές εκδοχές ακόμα και στο ίδιο πρόγραμμα, αλλάζοντας ανά διαστήματα πριν εμφανιστούν οι ίδιοι στην σκηνή. Αυτό συμβαίνει γιατί τα τραγούδια τους έχουν συχνά βραχυπρόθεσμη επιτυχία, πράγμα που επιβάλλει αλλαγές και στο μουσικό πρόγραμμα άρα αλλάζει η δομή της πρόζας.

Όσον αφορά πληροφορίες όπως το κέντρο στο οποίο παίχτηκε η πρόζα ή που εμφανιζόταν ο τραγουδιστής, η περιοχή στην οποία βρίσκεται και η χρονολογία κατά την οποία έγινε η μαγνητοσκόπηση, η φύση των αναρτήσεων είναι τέτοια, που δεν εξασφαλίζει πληρότητα και ακρίβεια των δεδομένων. Η διασταύρωση των πληροφοριών που δίνονται από τους συλλέκτες είναι προβληματική. Στην διατριβή της, η Βαρουχάκη αναλύει ένα σημαντικό όγκο δεδομένων από τον τύπο, και ιδιαίτερα αυτό που αφορά τα

κέντρα διασκέδασης και τα πρόσωπα που εμφανίζονται σε αυτά.<sup>34</sup> Ωστόσο, παρόλο το εύρος του υλικού που μελετάει η Βαρουχάκη, δεν καταφέραμε να ταυτίσουμε τις εμφανίσεις των καλλιτεχνών που μελετάμε στην παρούσα εργασία με συγκεκριμένα κέντρα που καταγράφει. Είμαστε υποχρεωμένοι λοιπόν να εμπιστευτούμε τις πληροφορίες που μας δίνονται από τους ιδιώτες που ανάρτησαν το υλικό στο διαδίκτυο, και οι οποίες έχουν ως εξής:

<b>τραγουδιστής</b>	<b>σκηνή</b>	<b>περιοχή</b>	<b>εκτιμώμενος χρόνος</b>
Βασίλης Καρράς	Νέα Δελιανά	Γλυφάδα, Αθήνα	1991
Ζαφείρης Μελάς	Αχίλλειον	Συγγρού, Αθήνα	1993
Πασχάλης Τερζής	Αβαντάς	Θεσσαλονίκη	1992
Σταμάτης Γονίδης	Θέατρο	Θεσσαλονίκη	1997

Με βάση αυτά τα στοιχεία και με κάθε επιφύλαξη πάντα όσον αφορά την εγκυρότητά τους, βλέπουμε ότι έχουμε να κάνουμε με καλλιτεχνικά προγράμματα που λαμβάνουν χώρα στα δύο μεγάλα αστικά κέντρα της χώρας, δηλαδή στην Θεσσαλονίκη και στην Αθήνα, κάτι το οποίο είναι απόλυτα λογικό. Εξίσου λογική είναι και η χρονολόγηση, αν σκεφτεί κανείς ότι η αντίστοιχη δραστηριότητα κατά την δεκαετία του '80 ήταν μικρότερη, και είναι πιστοποιημένη η αύξηση της μαζικότητας του είδους την δεκαετία του '90. Επιπλέον, η πρόσβαση στα κατάλληλα μέσα που προσφέρονται για να απαθανατιστούν ιδιωτικά οι στιγμές διασκέδασης είναι σαφώς μεγαλύτερη την εποχή αυτή.

---

34 Σταματίνα Βαρουχάκη, «Μαζική κουλτούρα...», ό.π., σελ. 72-82 και 139-177.

## B. Οργανολόγιο και μουσικοί

Στις διαδικτυακές πηγές από τις οποίες αντλούμε το υλικό δεν καταγράφονται τα όργανα και οι μουσικοί που στελεχώνουν τις εκάστοτε ορχήστρες. Είναι προφανές ότι τέτοιου είδους πληροφορίες δεν είναι σημαντικές για τους ιδιώτες που επικεντρώνονται στον αγαπημένο τους καλλιτέχνη. Λόγω των συνθηκών της μαγνητοσκόπησης, το ακουστικό υλικό δεν είναι καλής ποιότητας, και συχνά έχει διακοπές σε μερικά σημεία, αναγκάζοντάς μας να κάνουμε υποθέσεις για το τι μπορεί να παίχτηκε από τους μουσικούς, με βάση το τι προηγήθηκε και το τι ακολουθεί. Επιπλέον, υπάρχει υψηλό ποσοστό θορύβου, που οφείλεται αφ' ενός στα ερασιτεχνικά τεχνικά μέσα, αλλά και στην αλλοίωση του υλικού από τον χρόνο και την πλημμελή συντήρησή του. Στις περιπτώσεις που υπάρχει και εικόνα, η ποιότητα του βίντεο είναι ανάλογη, όπως είναι αναμενόμενο δεδομένων των μέσων που ένας ιδιώτης μπορούσε να διαθέτει εκείνη την εποχή.

Αν και δεν σχολιάζουμε καθόλου το οπτικό κομμάτι των πηγών μας, θα το χρησιμοποιήσουμε μόνο προκειμένου να προσπαθήσουμε να ταυτοποιήσουμε τους μουσικούς που απαρτίζουν την ορχήστρα. Εκεί που υπάρχει μόνο το ηχητικό υλικό, προσπαθούμε διά της ακοής και της εμπειρίας να καταλάβουμε ποιος παίζει. Πράγματι, αρκετοί από τους μουσικούς της εποχής έχουν ο καθένας τους ένα ιδιαίτερο τρόπο, μια προσωπική μουσική «προφορά», που τους διαφοροποιεί από τους υπόλοιπους. Τέλος λόγω της κακής ποιότητας του ηχητικού υλικού ή λόγω του ότι μερικά από τα όργανα δεν έχουν κάποιο ρόλο στην πρόζα, οπότε δεν παίζουν, ακούγονται μόνο στην συνέχεια του προγράμματος, αφού έχει ανέβει στην πίστα ο τραγουδιστής. Εμείς τα συμπεριλαμβάνουμε στην καταγραφή του εκάστοτε οργανολογίου.

### 1) Η ορχήστρα του Βασίλη Καρρά:

Τετράχορδο Μπουζούκι	Χάρης Κωστόπουλος
Βιολί	Ζήσης Κασιάρας
Πλήκτρα	Άγνωστος
Ηλεκτρική κιθάρα	Άγνωστος
Ηλεκτρικό μπάσο	Άγνωστος
Ντραμς	Άγνωστος

Στην πρόζα που ακούμε στο πρόγραμμα του Βασίλη Καρρά καταφέραμε μέσω της αντιπαραβολής με άλλες πηγές της ίδιας εποχής όπου συμπεριλαμβάνεται το οπτικό κομμάτι και μέσω της εμπειρίας μας, να αναγνωρίσουμε στο μπουζούκι τον Χάρη Κωστόπουλο και στο βιολί τον Ζήση Κασιάρα. Για τους υπόλοιπους μουσικούς δεν έχουμε κάποια πληροφορία και δεν μπορούμε να κάνουμε ασφαλείς υποθέσεις, οπότε επιλέξαμε να αφήσουμε το πεδίο αυτό κενό.

Ο Χάρης Κωστόπουλος είναι γνωστός στο ευρύ κοινό ως τραγουδιστής, ιδιότητα με την οποία έχει πρωταγωνιστήσει στον χώρο του σκυλάδικου. Λίγοι γνωρίζουν όμως ότι ξεκίνησε την καριέρα του ως μπουζουξής, και μάλιστα πολύ καλός, αφού ξεχώρισε ως πρώτο μπουζούκι, π.χ. στην ορχήστρα του Βασίλη Καρρά. Επιπλέον, έχει δραστηριοποιηθεί ως συνθέτης και στιχουργός. Αρκετά τραγούδια του έχουν γίνει μεγάλες επιτυχίες με ερμηνείες γνωστών τραγουδιστών, όπως ο Σταμάτης Γονίδης, ο Πασχάλης Τερζής και ο Βασίλης Καρράς.<sup>35</sup> Ως οργανοπαίκτης έχει μεγάλη ευχέρεια, μπορεί να αναπτύξει πολύ εύκολα μεγάλες ταχύτητες, έχει στιβαρή πενιά και κατέχει καλά τα υφολογικά χαρακτηριστικά του σκυλάδικου της εποχής, που έχουν να κάνουν κυρίως με τρίλιες και γλιστρήματα. Η εξοικειωσή του με τον κόσμο του σκυλάδικου έκανε εύκολη την μετακίνησή του από την οπισθοφυλακή της ορχήστρας στο πρώτο πλάνο της πίστας ως τραγουδιστής, όπου οι απολαβές και η αναγνωρισιμότητα είναι πολύ μεγαλύτερες. Μια καλή πηγή πληροφόρησης για όλα τα παραπάνω είναι η συνέντευξη που έδωσε ο Χάρης Κωστόπουλος στην εκπομπή «Χάριν ευφωνίας» του Χρήστου Παπαδόπουλου.<sup>36</sup> Πρόκειται ουσιαστικά για τον διάλογο δυο μουσικών που προέρχονται από διαφορετικούς χώρους του λαϊκού, που δεν έχουν τον ίδιο βαθμό αποδοχής, αλλά απολαμβάνουν φήμη και αναγνώριση. Κατά την συνομιλία τους αναδεικνύονται πολλές στερεοτυπικές αντιλήψεις εις βάρος του σκυλάδικου, τις οποίες ο Κωστόπουλος προσπαθεί να αναχαιτίσει χωρίς να θίξει πρόσωπα και καταστάσεις, παρά την πίεση που δέχεται από τον παρουσιαστή.

Ο Ζήσης Κασιάρας είναι μουσικός ο οποίος δεν έχει αποκτήσει φήμη στο ευρύ κοινό, χαίρει όμως μεγάλης εκτίμησης στον κύκλο των λαϊκών μουσικών. Έχει παίξει και αυτός με ένα μεγάλο φάσμα «επωνύμων» και είναι ενεργός ακόμα και σήμερα. Σαν οργανοπαίκτης είναι πολύ εκφραστικός, ενώ είναι χαρακτηριστική η επιτελεστική του

---

35 Μερικές από τις συνθέσεις του είναι το «Καρδιά είσαι εσύ» (δίσκος «Αυτή Τη Νύχτα», Vasipap, 1989), «Εδώ σε θέλω καρδιά μου» ( δίσκος «Εδώ σε θέλω», Eros Music, 2000), «Ανύποπτα» (δίσκος «Ταυτότητα Καρδιάς», Ακτή, 1990)κ.ά.

36 Βλ. <https://www.youtube.com/watch?v=6h6CnkiLdME> (τελευταία επίσκεψη 28/10/2019).

δυναμική: στην ζωντανή ακρόαση αντιλαμβάνεται κανείς πόσο εύκολα μπορεί να μεταδώσει αυτό που αισθάνεται, πράγμα που είναι πολύ σημαντικό για την διασκέδαση του χώρου τον οποίον υπηρετεί. Το προσωπικό του στυλ βασίζεται λοιπόν περισσότερο στον εκφραστικό τρόπο παιξίματος και όχι τόσο στην δεξιότητα της ταχύτητας. Έχει τάση να χρησιμοποιεί διαστηματικά στοιχεία τα οποία παραπέμπουν στην Ανατολή. Φαίνεται ότι έχει ένα μεγάλο φάσμα ακουσμάτων και μπορεί να προσαρμοστεί σε κάθε είδος μουσικής στην Ελλάδα, από τα Δωδεκάνησα έως την Ήπειρο, κάτι το οποίο οφείλεται βέβαια στην πολύχρονη εμπειρία του.

## 2) Η ορχήστρα του Ζαφείρη Μελά:

Τετράχορδο Μπουζούκι	Άγνωστος
Πλήκτρα	Άγνωστος
Ηλεκτρικό μπάσο	Άγνωστος
Ντραμς	Άγνωστος
Ούτι	Πιθανόν Θεόδωρος Ασταρτζής ή ο μπουζουξής

Στην περίπτωση των πλήκτρων, καθώς ακούμε δύο όργανα, μπορούμε να κάνουμε δύο υποθέσεις: είτε ότι το ίδιο άτομο παίζει και τα δύο πλήκτρα είτε να υπάρχουν δύο οργανοπαίχτες. Και οι δύο περιπτώσεις συνηθίζονται στο σκυλάδικο.

Στην πρόζα που εισάγει το πρόγραμμα του Ζαφείρη Μελά δεν καταφέραμε να αναγνωρίσουμε κανέναν μουσικό. Το όνομα του Θεόδωρου Ασταρτζή στο ούτι το επικαλείται ως σχόλιο κάτω από το βίντεο ενός αγνώστου, ο οποίος φέρεται να γνωρίζει την συγκεκριμένη ηχογράφιση. Όσο και αν αναζητήσαμε αυτόν τον άνθρωπο δεν καταφέραμε ωστόσο να βρούμε καμία άλλη πληροφορία, οπότε καταγράφουμε το όνομα με όλη την ανασφάλεια που προκύπτει από την ελλιπή εγκυρότητα που μπορεί να έχει μια τέτοιου είδους πηγή.

Στην περίπτωση όμως που ισχύει αυτή η πληροφορία μπορούμε να υποθέσουμε ότι ο Θεόδωρος Ασταρτζής είναι ο μπουζουξής. Λόγω της μορφολογίας του τετράχορδου μπουζουκιού, λόγω της ιδιαίτερα απαιτητικής του δεξιότητας, οι επιτυχημένοι μπουζουξήδες της εποχής που μας απασχολεί αισθάνονται ότι τους είναι προσιτή και εύκολη η εκμάθηση κάποιου άλλου έγχορδου μουσικού οργάνου. Δεν είναι λίγες οι φορές που στο ένα μέρος του προγράμματος παίζουν μπουζούκι και σε ένα άλλο σάζι, ούτι, ακόμα και λαούτο. Το ότι επιδεικνύουν πολλαπλό ρόλο στην ορχήστρα μπορεί να το

επιβάλλει η υφολογία του ρεπερτορίου και η ανάγκη της ποικιλίας. Μπορεί να μην αποδίδεται ικανοποιητικά ένα κομμάτι με το μπουζούκι ή απλά ο μαέστρος ή ο ίδιος ο μπουζουξής να θέλουν να δώσει ένα διαφορετικό χρώμα στην παράσταση. Η ατομική ματαιοδοξία είναι ένα άλλο κίνητρο σε έναν κόσμο που αγαπά την επίδειξη, όπως είναι το σκυλάδικο. Το γεγονός όμως ότι κάποιος μουσικός έχει την δυνατότητα να πάρει στα χέρια του ένα άλλο όργανο δεν σημαίνει αυτόματα και ότι το κατέχει.

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αντλούμε από την πρόζα πριν την εμφάνιση του Πασχάλη Τερζή. Στην πορεία του προγράμματος (λεπτό 20:31 στο βίντεο), ο ένας εκ των δύο μπουζουξήδων αφήνει το μπουζούκι και παίζει σάζι.<sup>37</sup> Προφανώς θέλει να δώσει ένα ανατολίτικο χρώμα και να εκμεταλλευτεί την μορφολογία του τούρκικου οργάνου ώστε να παίζει ημισυγκερασμένα διαστήματα. Αυτή είναι μια χαρακτηριστική τάση της εποχής, και καταγράφονται αρκετές περιπτώσεις μπουζουξήδων οι οποίοι τοποθετούν επιπρόσθετα τάστα στο όργανό τους, ώστε να κινούνται εκτός του ισοσυγκερασμού. Στην παραπάνω πρόζα ωστόσο είναι προφανές ότι ο μουσικός δεν ελέγχει την τεχνική του σαζιού, και ότι παίζει το όργανο όπως έπαιζε και το μπουζούκι προηγουμένως.

### 3) Η ορχήστρα του Πασχάλη Τερζή:

Τετράχορδα Μπουζούκια	Άγνωστοι (2 μουσικοί)
Πλήκτρα	Άγνωστος
Ηλεκτρική κιθάρα	Άγνωστος
Ηλεκτρικό μπάσο	Άγνωστος
Ντραμς	Άγνωστος

Στην περίπτωση της πρόζας που εισάγει το πρόγραμμα του Πασχάλη Τερζή δεν καταφέραμε να αναγνωρίσουμε κανέναν μουσικό.

### 4) Η ορχήστρα του Σταμάτη Γονίδη :

Τετράχορδα Μπουζούκια	Άγνωστοι (2 μουσικοί)
Πλήκτρα	Άγνωστος

<sup>37</sup> Το σάζι είναι ένα μουσικό όργανο με διττό ρόλο στην Τουρκία: Από την μια πλευρά μια συντηρητική παράδοση και από την άλλη το arabesk, το δημοφιλές ρεύμα του '60-'70, που χαρακτηρίζεται από τον εξηλεκτρισμό και την αλλαγή στην τεχνική και την υφολογία του.

Ηλεκτρική κιθάρα	Άγνωστος
Ηλεκτρικό μπάσο	Άγνωστος
Ντραμς	Άγνωστος
Κλαρίνο	Θανάσης Βασιλόπουλος
Σάζι	Χακάν
Τουμπερλέκι	Άγνωστος

Στην πρόζα του προγράμματος του Σταμάτη Γονίδη, παρόλο που δεν έχουμε πρόσβαση στην εικόνα, αναγνωρίζουμε τον Θανάση Βασιλόπουλο στο κλαρίνο και τον Χακάν στο σάζι, χάρη στον ήχο και τρόπο παιξίματος που τους χαρακτηρίζει.

Ο Θανάσης Βασιλόπουλος προέρχεται από πολύ μεγάλη οικογένεια μουσικών. Έχοντας μια στιβαρή βάση από τον πατέρα του Γιώργο και τον θείο του Γιάννη Βασιλόπουλο, οικειοποιήθηκε με μεγάλη άνεση ένα ευρύ ρεπερτόριο, τεχνικές και ακούσματα που διαμόρφωσαν την αισθητική του μέσα στον κόσμο του νεοδημοτικού.<sup>38</sup> Πολύ νωρίς διακρίθηκε για την απaráμιλλη δεξιοτεχνία του, η οποία του επέτρεψε να πειραματιστεί με πολλά και διάφορα μουσικά είδη, επεκτείνοντας την δραστηριότητά του και πέραν των ελληνικών συνόρων. Στο παίξιμο του φαίνεται ότι έχει δεχτεί επιρροές από πολύ διαφορετικούς κόσμους, από την ινδική μουσική όσο και από την πεντατονία των blues. Καθώς του αρέσει να εμπλέκει τις επιρροές αυτές σε οτιδήποτε παίζει, θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε σήμερα τον Θανάση Βασιλόπουλο ως έναν *fusion* μουσικό, ο οποίος χειρίζεται ποικίλα είδη, ύφη και παραδόσεις στο παίξιμό του, και ο οποίος μπορεί με άνεση να σταθεί σε διάφορων ειδών μουσικές σκηνές. Το μεγάλο ταλέντο του, σε συνδυασμό με την πολύχρονη εμπειρία του, τον έχουν καταστήσει άρτιο δεξιόταχτη, με διακεκριμένο προσωπικό ήχο.

Στο σάζι αναγνωρίζουμε τον Χακάν, παρ' όλο που ως μουσικός δεν έχει σε καμιά περίπτωση την απήχηση και την φήμη που έχει ο Θανάσης Βασιλόπουλος. Δεν διαθέτουμε πολλές πληροφορίες για την περίπτωσή του, την οποία θα παραλληλίζαμε με αυτήν του Ζήση Κασιάρα. Ο Χακάν φαίνεται να είναι από τους πρώτους που εισήγαγε το ηλεκτρικό σάζι στην ελληνική μουσική σκηνή, διαμορφώνοντας ένα πραγματικό ρεύμα στον χώρο των σκυλάδικων, όπου όλοι οι νέοι μουσικοί ασχολούνται με το συγκεκριμένο όργανο τον έχουν ως πρότυπο. Σε επίπεδο υφολογίας, ο τρόπος με τον

---

38 Για την υφολογική ιδιαιτερότητα του νεοδημοτικού και την πρόσληψή του βλ. Γιώργος Κοκκώνης, «Το 'ταυτόν' και το 'αλλότριον' της (νεο-)δημοτικής μουσικής και ο ρόλος της δισκογραφίας» στο βιβλίο του Λαϊκές μουσικές παραδόσεις, Λόγιες αναγνώσεις - Λαϊκές πραγματώσεις, 2017.

οποίο παίζει ο Χακάν είναι πολύ συγκρατημένος σε σχέση με το τουρκικό arabesk, περιοριζόμενος σε χρήση «κομμάτων» και σε κάποιες τρίλιες, που συνεισφέρουν στην καλλιέργεια ενός ανατολίτικου χρώματος. Καθώς είναι πολύ καλός δεξιότηχης, με πολύχρονη εμπειρία σε σκυλάδικα και μουσικές σκηνές όλης της χώρας, δίπλα σε πολλά γνωστά ονόματα, αναλαμβάνει πολύ συχνά ρόλο πρωταγωνιστή στην ορχήστρα, κυρίως στα τσιφτετέλια και στις ρούμπες όπου ο ήχος του σαζιού βρίσκει την πιο πρόσφορη έκφρασή του.



## Η πρόζα ως δομή (τροπική, ρυθμική και αρμονική ανάπτυξη)

Πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση της δομής της κάθε πρόζας, είναι σκόπιμο να διευκρινιστεί το λεξιλόγιο το οποίο χρησιμοποιούμε:

Εισαγωγή: Όταν χρησιμοποιείται η λέξη «εισαγωγή» και δεν παραπέμπει σε κάποιο συγκεκριμένο κομμάτι, εννοείται ότι είναι η εισαγωγή της πρόζας. Σε αυτό το σημείο δεν αναπτύσσεται κάποια μελωδία. Από τα κρουστά μπορεί να έχουμε μια ρυθμική συγκρότηση ή αυθαίρετα ρυθμικά μοτίβα και τα μελωδικά όργανα παίζουν συνήθως μια συνεχή τονικότητα ή ένα ρυθμικομελωδικό μοτίβο. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται μια ατμόσφαιρα για να μπει ο ακροατής στο κλίμα του προγράμματος που ακολουθεί.

Θέμα: Τα «θέματα» στις πρόζες είναι ένας από τους βασικούς λόγους για τον οποίο το υλικό αυτό μας κίνησε εξ αρχής το ενδιαφέρον για ανάλυση. Είναι στην ουσία συνθέσεις οι οποίες έχουν γραφτεί γι' αυτήν και μόνο την χρονική στιγμή του προγράμματος, δεν απαιτούν την παρουσία του τραγουδιστή ούτε παραπέμπουν άμεσα σε αυτόν, δίνοντας έτσι την δυνατότητα στους μουσικούς να κλέψουν για λίγο την παράσταση. Εδώ παρουσιάζεται ένα πρόβλημα καθώς δεν μπορούμε να ισχυριστούμε με απόλυτη ασφάλεια ότι αυτό ισχύει για όλα τα «θέματα» που αναλύουμε. Το πρόβλημα προκύπτει από το γεγονός ότι μπορεί κάποιο από τα «θέματα» να είναι μια εισαγωγή ή ένα ρεφρέν από κάποιο άλλο τραγούδι, καθώς η όλη αισθητική και δομή τους παραπέμπουν σε κάτι τέτοιο. Εμείς έχουμε αναλύσει όλη την δισκογραφία του κάθε τραγουδιστή και δεν καταφέραμε να αντιστοιχίσουμε κάποιο «θέμα» με κάποιο τραγούδι τους. Το γεγονός αυτό δεν μας εφησυχάζει καθώς γνωρίζουμε ότι υπάρχει το ενδεχόμενο, ένα από τα «θέματα», να είναι τραγούδι κάποιου άλλου καλλιτέχνη τον οποίο δεν αναλύουμε σε αυτήν την εργασία. Αυτό γίνεται επειδή μπορεί κάποιο τραγούδι εκείνη την εποχή να είναι μεγάλη επιτυχία και με αυτόν τον τρόπο μπορούσαν οι μουσικοί να κεντρίσουν πιο εύκολα το ενδιαφέρον του ακροατή και να τον κάνουν να διασκεδάσει ακόμα περισσότερο. Έτσι λοιπόν καταλήγουμε στο να τα ονομάζουμε και να τα αναλύουμε σαν «θέματα», παρ' όλη την αβεβαιότητα που προκύπτει από την υπόθεση που κάνουμε.

Ο τόνος: Όταν χρησιμοποιείται ο τόνος π.χ. «θέμα Γ και θέμα Γ'» σημαίνει ότι έχουμε επανάληψη του θέματος που προηγήθηκε στην οποία όμως έχουμε μικρές διαφοροποιήσεις στην δομή της μελωδίας ή/και αλλαγή του οργανοπαίχτη (που παίζει την βασική μελωδία).

Γέφυρα: Όταν συναντάμε την λέξη «γέφυρα» έχουμε συνήθως ένα «tutti» (όταν δηλαδή παίζουν όλα τα όργανα την ίδια ακριβώς μελωδία) από την ορχήστρα το οποίο δεν χρησιμοποιεί απαραίτητα τον ρυθμό που προηγήθηκε ή/και ακολουθεί σε μια πρόζα. Μπορούμε να το σκεφτούμε ως μια παρέμβαση στην πρόζα χάρη στην οποία γίνεται μια μετάβαση από το ένα θέμα στο άλλο, από ένα θέμα σε ένα τραγούδι ή από το ένα τραγούδι στο άλλο. Η «γέφυρα» είναι γενικά ένα χρήσιμο εργαλείο και ένας εύκολος τρόπος να κάνεις μια αλλαγή, πόσο μάλλον στην περίπτωση που ακολουθεί αλλαγή του ρυθμού, σε ένα θέμα ή σε ένα κομμάτι (κάτι το οποίο συναντάμε συστηματικά σε κάθε πρόζα).

## 1. Πρόζα για το μουσικό πρόγραμμα του Βασίλη Καρρά

Δομή:

<i>Χρόνος</i>	<i>Περιεχόμενο</i>
00:00-00:40	αυτοσχεδιασμός από το βιολί
00:40-00:44	2 μέτρα εισαγωγή
00:44-01:04	8 μέτρα θέμα Α
01:04-01:13	4 μέτρα θέμα Β
01:13-01:22	3 μέτρα θέμα Γ
01:22-01:28	2 μέτρα γέφυρα Α
01:28-01:36	3 μέτρα θέμα Γ'
01:36-02:05	αυτοσχεδιασμός από το μπουζούκι
02:05-02:35	αυτοσχεδιασμός από το βιολί
	γέφυρα Β <sup>39</sup> για το κομμάτι «Είσαι παντού» που πρωτοερμήνευσε ο Βασίλης Καρράς και με το οποίο ξεκινάει το πρόγραμμά του

Ταχύτητα εκτέλεσης: Από την εισαγωγή έως και το θέμα Β η ταχύτητα του τετάρτου είναι στα 100 bpm ενώ στο θέμα Γ και Γ' είναι στα 85 bpm.

Τονικότητα: Η τονικότητα σε ολόκληρη την πρόζα είναι Ντο μινόρε.

---

39 Την γέφυρα αυτή την συναντάμε και στην εκδοχή που υπάρχει στον ομόνυμο δίσκο του Βασίλη Καρρά και πιο συγκεκριμένα στην εισαγωγή και ως γέφυρα για την επανάληψη του ρεφρέν, κάτι που το κάνει να είναι ένα πολύ χαρακτηριστικό στοιχείο του κομματιού. Έτσι μπορούμε να θεωρήσουμε την γέφυρα αυτή και ως εισαγωγή του κομματιού.

Τροπική ανάπτυξη: Στην πρόζα αυτή παρατηρούμε δύο όργανα τα οποία παίζουν την βασική μελωδία και αυτά είναι το βιολί και το μπουζούκι. Από το ταξίμι που κάνει το βιολί στην αρχή έως και το θέμα Γ' η μελωδία κινείται πάνω στον λαϊκό δρόμο Ντο Ουσάκ<sup>40</sup>. Καθ' όλη αυτή την διάρκεια δεν αλλάζει ο δρόμος<sup>41</sup>, με μόνη εξαίρεση την τάση που έχει ο βιολιστής να παίζει επανειλημμένα την δεύτερη βαθμίδα ελαφρώς αυξημένη, παραπέμποντας έτσι στην δεύτερη βαθμίδα που έχει το Ουσάκ με βάση όμως την θεωρία των Μακάμ<sup>42</sup>. Από το λεπτό 01:36 όπου ξεκινάει το μπουζούκι τον αυτοσχεδιασμό του έως την γέφυρα Β ο δρόμος αλλάζει σε Ντο Μινόρε<sup>43</sup> καθώς η γέφυρα και το τραγούδι που ακολουθεί είναι στον αντίστοιχο δρόμο.

Αρμονία: Η αρμονία σε αυτήν την πρόζα δεν είναι τόσο ανεπτυγμένη (όσον αφορά την δομή των συγχορδιών π.χ. σε 7η ή 9η) αλλά είναι αρκετά πυκνή και συνεχώς εναλλασσόμενη καθώς ακολουθεί συνέχεια την βασική μελωδία (κάτι το οποίο παρατηρείτε και της υπόλοιπες πρόζες). Οι αυτοσχεδιασμοί συνοδεύονται από έναν ισοκράτη ο οποίος είναι στην τονική του δρόμου. Ενδεικτικά η ακολουθία των συγχορδιών από το θέμα Α έως και το θέμα Γ' είναι:

Θέμα Α: Ab, Eb, Fm, Cm, Fm, Cm

Θέμα Β: Cm, Fm, Db, Eb (x2)

Θέμα Γ: Eb, Fm, Db, Cm, Ab, Bbm, Cm (x2)

Ρυθμός: Όσον αφορά το ρυθμικό κομμάτι, σε αυτή την πρόζα βλέπουμε ότι ο ντράμερ πάνω στους αυτοσχεδιασμούς παίζει ακαθόριστες αξίες και με την χρήση «crescendo» και «diminuendo» (αυξάνοντας και μειώνοντας δηλαδή σταδιακά την ένταση στο παίξιμο του χτυπώντας τα «τομ» το «ταμπύρο» και την «μπότα»), προσπαθεί να συμβάλει και στο να εντείνει την ατμόσφαιρα που δημιουργείται πίσω από το άτομο που

---

40 Για τους «δρόμους» στην ελληνική αστική λαϊκή μουσική της Ελλάδας βλ. Νίκος Ορδουλίδης (2014: 108-130). Πιο συγκεκριμένα για τον δρόμο Ουσάκ βλ. Δημήτρης Μυστακίδης (2013: 318-324).

41 Χωρίς να συνυπολογίζονται οι βαθμίδες που δεν είναι σταθερές όπως η δεύτερη, καθώς αυτό είναι ένα από τα βασικά μορφολογικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου δρόμου.

42 Για την θεωρία των μακάμ, βλ. Μουράτ Αύντεμίρ (2012), και πιο συγκεκριμένα τις σελ. 21-30 και 106-108.

43 Δημήτρης Μυστακίδης, Λαϊκή κιθάρα - Τροπικότητα & εναρμόνιση, Πριγκηπέσσα, 2013, σελ. 164-165.

αυτοσχεδιάζει. Στα υπόλοιπα σημεία της πρόζας κατά κύριο λόγο κάνει tutti και στο σημείο 1:28-1:36 παίζει μια απλή φόρμα της rock όπως αυτή φαίνεται παρακάτω:<sup>44</sup>



Στο σύνολο βλέπουμε ότι ο τρόπος συνοδείας του ντράμερ είναι αρκετά απλός στην συγκεκριμένη περίπτωση. Το παίξιμο του έχει στοιχεία πολύ βασικής rock αισθητικής. Έχει ένα ρόλο πολύ απλό και συνοδευτικό καθώς ακολουθεί άπλα την φόρμα της πρόζας και δεν φαίνεται να έχει διάθεση να κάνει κάποιου είδους δεξιοτεχνική επίδειξη.

## 2. Πρόζα για το μουσικό πρόγραμμα του Ζαφείρη Μελά

Δομή:

Χρόνος	Περιεχόμενο
00:00-00:55	αυτοσχεδιασμός από το αρμόνιο
00:55-01:35	13 μέτρα εισαγωγή
01:35-01:48	4 μέτρα θέμα Α
01:48-02:00	4 μέτρα θέμα Α΄
02:00-02:12	4 μέτρα θέμα Β
02:12-02:24	4 μέτρα επανάληψη του θέματος Β
02:24-02:40	5 μέτρα αυτοσχεδιασμός από το αρμόνιο
02:40-03:01	8 μέτρα (4+4 επανάληψη) το ρεφρέν από το τραγούδι «Απόγευμα θλιμμένο» που πρώτο ερμήνευσε ο Ζαφείρης Μελάς
03:01-03:10	γέφυρα Α
03:10-03:25	10 μέτρα θέμα Γ
03:25-03:28	γέφυρα Β
03:28-03:52	12 μέτρα εισαγωγή (6+6 επανάληψη) από το τραγούδι «Οι χωρισμένοι μπορούνε» του οποίου την πρώτη ερμηνεία έκανε ο Ζαφείρης Μελάς

<sup>44</sup> Η νότα Φα συμβολίζει την μπότα, η νότα Ντο το ταμπούρο και η νότα Σολ στην δεύτερη οκτάβα τα κύμβαλα.

03:52-04:31	εισαγωγή και ταυτόχρονα αυτοσχεδιασμός από το αρμόνιο για το τραγούδι «Απόγευμα θλιμμένο», με το οποίο ξεκινάει το πρόγραμμά του ο Ζαφείρης Μελάς <sup>45</sup>
-------------	---

Ταχύτητα εκτέλεσης: Από την εισαγωγή έως και το ρεφρέν του τραγουδιού «Απόγευμα θλιμμένο» η ταχύτητα είναι στα 78-80 bpm, το θέμα Γ είναι στα 150 bpm, η εισαγωγή του τραγουδιού «Οι χωρισμένοι μπορούνε» είναι στα 125 bpm και τέλος η εισαγωγή του τραγουδιού «Απόγευμα θλιμμένο» πέφτει στα 62 bpm.

Τονικότητα: Η τονικότητα είναι Σολ μινόρε σε ολόκληρη την πρόζα.

Τροπική ανάπτυξη: Σε αυτήν την πρόζα τα δύο όργανα που παίζουν την βασική μελωδία είναι το αρμόνιο και το μπουζούκι. Ολόκληρη η πρόζα είναι πάνω στον δρόμο Σολ Μινόρε. Στην λαϊκή μουσική ο δρόμος Μινόρε έχει την τάση να εμπλέκει διάφορα 4χ και 5χ στην δομή του, παραλλάσσοντας την έτσι ανά διαστήματα. Το ίδιο παρατηρούμε και στον τρόπο με τον οποίο αναπτύσσεται σε αυτή την πρόζα. Ένα τέτοιο σημείο στην πρόζα είναι οι αυτοσχεδιασμοί που κάνει το αρμόνιο. Στα σημεία αυτά λοιπόν αυξάνει την 6η και 7η βαθμίδα του δρόμου, δίνοντας έτσι λίγο χρώμα ανατολικής μουσικής στο παίξιμο του. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι προσπαθεί να μιμηθεί το Μακάμ Νιαβέντ<sup>46</sup> (πάντα ως προς την τονικότητα και όχι ως προς την δομή του) καθώς χρησιμοποιεί στην 5η βαθμίδα Κιουρντί και Ουσάκ. Το ίδιο προσπαθεί να μιμηθεί και το μπουζούκι σε ένα σημείο της πρόζας, ανασηκώνοντας ελαφρώς την χορδή του στην 6η βαθμίδα (02:12). Ένα ακόμα σημείο είναι η εισαγωγή από το τραγούδι «Οι χωρισμένοι μπορούνε» όπου στο τέλος της φράσης έχουμε ένα περαστικό 4χ Χιτζάζ στην 5η βαθμίδα, κάτι το οποίο κάνει το μινόρε για λίγο αρμονικό (03:35)<sup>47</sup>.

Αρμονία: Η συγκεκριμένη ηχογράφιση δεν μας βοηθάει να αναγνωρίσουμε την αρμονία της πρόζας καθώς δεν είναι καθαρή. Η μπάσογραμμή είναι αρκετά ευδιάκριτη αλλά τα σημεία στα οποία επιλέγει το αρμόνιο και η κιθάρα να εναρμονίσει με συγχορδίες την πρόζα δεν είναι τόσο. Στον πρώτο αυτοσχεδιασμό που κάνει το αρμόνιο έχουμε έναν ισοκράτη τον οποίον χειρίζεται ο ίδιος μέσω του οργάνου του. Στους άλλους δυο

45 Η εισαγωγή του κομματιού στον δίσκο «Περιμένοντας» (Vasipar, 1987) είναι ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο πάνω στο οποίο αυτοσχεδιάζει ένα βιολί. Στην προκειμένη περίπτωση έχουμε το ίδιο μοτίβο με την διαφορά ότι αντί για το βιολί αυτοσχεδιάζει το αρμόνιο.

46 Μουράτ Αϊντεμίρ, Το τούρκικο μακάμ, Fagottobooks, Αθήνα, 2012, σελ. 85-86.

47 Δημήτρης Μυστακίδης, Λαϊκή κιθάρα... ό.π., σελ. 184-185.

αυτοσχεδιασμούς το αρμόνιο παίζει πάνω στο μοτίβο της εισαγωγής του τραγουδιού «Ένα απόγευμα θλιμμένο». Το μοτίβο αυτό αποτελείται από την δεσπόζουσα, την τονική και την δεύτερη βαθμίδα.

Στα υπόλοιπα θέματα μπορούμε να υπολογίσουμε την αρμονική συγκρότηση με βάση την μασογραμμή που ακούμε.

Θέμα Α και Αυτοσχεδιασμός: Cm

Θέμα Β και Αυτοσχεδιασμός: 1) Cm, D, Gm, Eb, F 2) Cm, D, Gm, Eb, F, Gm

Ρεφρέν «Ένα απόγευμα θλιμμένο»: Bb, Fm, Cm, Gm x2

Θέμα Γ: Bb, Cm, Bb, Eb, D x2

Εισαγωγή «Οι χωρισμένοι μπορούνε»: 1) Gm, Eb, Cm, D 2) Gm, Eb, Cm, D, Gm

Ρυθμός: Σε ολόκληρη την πρόζα το μέτρο είναι 4/4. Το παίξιμο του ντράμερ σε αυτή την πρόζα φαίνεται ότι έχει ροκ διάθεση. Δεν μπορεί να χαρακτηριστεί απόλυτα ροκ, καθώς τα μοτίβα που παίζει παρεμβάλλονται συνέχεια από «tutti» και από τονισμούς στις θέσεις των μέτρων. Στο λεπτό 3:10-3:25 το ύφος του παραπέμπει σε ποπ, το οποίο πάλι είναι προσαρμοσμένο στο πλαίσιο του σκυλάδικου και της μελωδίας. Στο λεπτό 3:28-3:50 αλλάζει ο ρυθμός σε ρούμπα και από εκεί και ύστερα καταλήγει σε ροκ μπαλάντα. Σε αυτήν την περίπτωση ο μουσικός φαίνεται να έχει καλή τεχνική, κάνει αρκετά γেমίσματα και έχει ποικιλία στο παίξιμό του. Επίσης παρατηρείται μια μεγαλύτερη ελευθερία κινήσεων, σε σύγκριση με την προηγούμενη πρόζα, αλλά παράλληλα υποστηρίζει ρυθμικά την ορχήστρα. Σε αυτή την περίπτωση όμως παρατηρούμε αρκετές αλλαγές στον ρυθμό και δεν φαίνεται η πρόζα στο σύνολό της να έχει μια συνοχή και ένα συγκεκριμένο σκεπτικό.

### 3. Πρόζα για το μουσικό πρόγραμμα του Πασχάλη Τερζή

Δομή:

Χρόνος	Περιεχόμενο
00:00-00:21	αυτοσχεδιασμός στο μπουζούκι
00:21-00:33	4 μέτρα η εισαγωγή του «Θα θελα να 'σουν εδώ»
00:33-00:55	8 μέτρα το ρεφρέν του «Θα θελα να 'σουν εδώ»
00:55-01:17	8 μέτρα η εισαγωγή του «Πληρώνω»

01:17-01:34	7 μέτρα η εισαγωγή του «Είμαι μόνος μου»
01:34-01:54	8 μέτρα το ρεφρέν του «Είμαι μόνος μου»
01:54-02:16	8 μέτρα η εισαγωγή του «Σ' αγαπώ και τρομάζω»
02:16-02:22	τα πρώτα 4 μέτρα όπως είναι στην δισκογραφημένη έκδοση του «Λέω»
02:22-02:33	8 μέτρα η εισαγωγή του «Φαντασία μου πλανεύτρα»
02:33-02:39	γέφυρα με μια μικρή επιβράδυνση
	εισαγωγή του «Σε εσένα» με το οποίο ξεκινάει το πρόγραμμα του ο Πασχάλη Τερζής <sup>48</sup>

Ταχύτητα εκτέλεσης: Σε ολόκληρη την πρόζα τα bpm κυμαίνονται ανάμεσα στα 80-90. Δεν είναι σταθερά, καθώς παρατηρούμε μικρές αυξομειώσεις στην ταχύτητα του κάθε κομματιού.

Τονικότητα: Από την αρχή έως και το ρεφρέν του «Είμαι μόνος μου» η τονικότητα είναι Ντο μινόρε, στις εισαγωγές του «Σ' αγαπώ και τρομάζω», «Λέω» και «Φαντασία μου πλανεύτρα» η τονικότητα αλλάζει σε Φα μινόρε και στην εισαγωγή του «Σε εσένα» επιστρέφει στο Ντο μινόρε.

Τροπική ανάπτυξη: Σε αυτή την πρόζα, την βασική μελωδία την παίζουν τα δυο μπουζούκια της ορχήστρας, που μοιράζονται την πρώτη και την δεύτερη φωνή. Από το εισαγωγικό ταξίμι έως και την εισαγωγή του τραγουδιού «Πληρώνω» οι μελωδίες βρίσκονται πάνω στον δρόμο Ντο Μινόρε. Το τραγούδι «Είμαι μόνος μου» (εισαγωγή και ρεφρέν) είναι σε Ντο Ουσάκ. Στην συνέχεια η εισαγωγή του «Σ' αγαπώ και τρομάζω» είναι σε Φα Μινόρε, στις εισαγωγές του «Λέω» και «Φαντασία μου πλανεύτρα» αλλάζει σε Φα Ουσάκ και στην εισαγωγή του σε εσένα επιστρέφει πίσω στο αρχικό Ντο Μινόρε.

Αρμονία: Εισαγωγή «Θα 'θελα να 'σουν εδώ»: Cm, Fm, Ab, G, Fm, G

Ρεφρέν «Θα 'θελα να 'σουν εδώ»: Cm, Bb, Gm, Cm, Fm, Gm

Εισαγωγή «Πληρώνω»: Gm, Cm, Gm, Cm, Ab, Gm, Cm, Gm, Ab, Bb, Cm

Εισαγωγή «Είμαι μόνος μου»: Cm, Db, Bbm, Cm, Db

Ρεφρέν «Είμαι μόνος μου»: Ab, Cm, Eb, Db, Bbm, Cm

---

<sup>48</sup> Σε όλα τα παραπάνω τραγούδια, η πρώτη εκτέλεση είναι του Πασχάλη Τερζή.

Εισαγωγή «Σ' αγαπώ και τρομάζω»: Ab, Eb, Ab, Eb, Bbm, Fm, Ab, Eb, Ab, Eb, Fm

Εισαγωγή «Λέω»: Fm, Gb, Ebm, Fm, Gb, Fm

Εισαγωγή «Φαντασία μου πλανεύτρα»: Bbm, Ab, Ebm, Fm, Gb, Ab, Bbm

Εισαγωγή «Σε εσένα»: Cm, G, Cm, Fm, Ab, G, Cm, G, Cm

Ρυθμός: Και σε αυτή την περίπτωση βλέπουμε ότι ο ντράμερ παίζει απλά ροκ μοτίβα στα οποία παρεμβάλει συνέχεια tutti. Μερικά σημεία είναι από το λεπτό 0:33-0:55 όπου παίζει ένα απλό ροκ μοτίβο, όμως τονίζει με tutti την άρση του 3ου τετάρτου του μέτρου και την θέση του 4ου, από το λεπτό 0:55-1:17 παίζει ρυθμό μιας τυπικής ροκ μπαλάντας, μετά συνεχίζει με tutti, από το λεπτό 1:35-1:54 παίζει πάλι μια απλή παραλλαγή ροκ μοτίβου και συνεχίζει με tutti. Κάτι το οποίο αλλάζει σε αυτή την πρόζα είναι το μέτρο, το οποίο από το λεπτό 2:16-2:33 γίνεται 6/4. Από την γέφυρα και μετά γυρνάει πάλι στα 4/4 για να συνεχιστεί το πρόγραμμα. Από ό,τι παρατηρήσαμε, όλη η ορχήστρα κινείται γύρω από τα μουζούκια τα οποία παίζουν την μελωδία. Τα ρυθμικά μοτίβα είναι αρκετά απλά, δανεισμένα από την ροκ, ενώ στα υπόλοιπα σημεία της πρόζας υπάρχουν μόνο tutti. Δεν παρατηρήσαμε καμιά πρωτοτυπία ούτε κάποια διάθεση για περαιτέρω στολίσματα από τον ντράμερ, κάτι το οποίο όμως μπορεί να απορρέει από το γεγονός ότι η συγκεκριμένη πρόζα είναι πολύ πυκνογραμμένη και κατά συνέπεια δεν του αφήνει τον απαραίτητο χώρο.

#### 4. Πρόζα για το μουσικό πρόγραμμα του Σταμάτη Γονίδη

Δομή:

<i>Χρόνος</i>	<i>Περιεχόμενο</i>
00:00-00:46	εισαγωγή του κομματιού «Shine On You Crazy Diamond» του αγγλικού συγκροτήματος Pink Floyd
00:46-01:10	8 μέτρα θέμα Α
01:10-01:34	8 μέτρα αυτοσχεδιασμός του κλαρίνου πάνω στο θέμα Α
01:34-01:48	4 μέτρα θέμα Β
01:48-01:58	4 μέτρα αυτοσχεδιασμός του κλαρίνου πάνω από το θέμα Β
01:58-02:10	4 μέτρα θέμα Γ
02:10-02:22	4 μέτρα θέμα Γ'
02:22-02:34	4 μέτρα η εισαγωγή του «Φταίει»



02:34-02:46	4 μέτρα το ρεφρέν του «Τι όνειρα να κάνω»
02:46-02:58	4 μέτρα η εισαγωγή του «Δυόμισι»
02:58-03:22	8 μέτρα γέφυρα
	εισαγωγή του «Δεν έχεις καρδιά» με το οποίο ξεκινάει το πρόγραμμά του ο Σταμάτης Γονίδης <sup>49</sup>

Ταχύτητα εκτέλεσης: Σε ολόκληρη την πρόζα έχουμε τον ρυθμό σταθερό στα 80 bpm.

Τονικότητα: Από την εισαγωγή έως των δεύτερο αυτοσχεδιασμό του κλαρίνου (που γίνεται πάνω από το θέμα Β) η τονικότητα είναι Μι Μινόρε και από το Θέμα Γ έως την εισαγωγή του «Δεν έχεις καρδιά» η τονικότητα αλλάζει σε Λα Μινόρε.

Τροπική ανάπτυξη: Στην πρόζα αυτή το κλαρίνο και το σάζι είναι τα όργανα που παίζουν την βασική μελωδία. Το θέμα Α και ο αυτοσχεδιασμός του κλαρίνου στο αντίστοιχο θέμα γίνεται πάνω στον λαϊκό δρόμο Μι Ουσάκ. Στο θέμα Β και στον αυτοσχεδιασμό του κλαρίνου βγαίνουμε για λίγο από την λογική των δρόμων και μπαίνουμε σε αυτήν της πεντατονίας και των blues (έχοντας ως βάση ακόμα την τονικότητα Μι). Από το θέμα Γ έως και το ρεφρέν του τραγουδιού «Τι όνειρα να κάνω» η μελωδία κινείται στον λαϊκό δρόμο Λα Μινόρε. Στην εισαγωγή του τραγουδιού «Δυόμισι» έχουμε πάλι Λα Μινόρε με την διαφορά όμως ότι το σάζι επιλέγει να παίζει την έκτη και την έβδομη βαθμίδα ελαφρώς αυξημένες, κάνοντας έτσι ένα 4χ Ουσάκ από την 5η βαθμίδα του δρόμου (παραπέμποντας πάλι στην λογική των μακάμ). Τέλος στην εισαγωγή του τραγουδιού «Δεν έχεις καρδιά» καταλήγει στον δρόμο Λα Μινόρε.

Αρμονία: Θέμα Α και αυτοσχεδιασμός: Em

Θέμα Β και αυτοσχεδιασμός: E7

Θέμα Γ και Γ': Am, Em, F, E, x2

Εισαγωγή του «Φταίει»: Am, Em, G, Dm, G

Ρεφρέν του «Τι όνειρα να κάνω»: Am, G,, F, Am x2

Εισαγωγή του «Δεν έχεις καρδιά»: 1) Am, G, F, Em 2) Am, G, F, Em, Am

Ρυθμός: Εδώ ο ντράμερ μέχρι το λεπτό 0:40 συμβάλλει στην ατμόσφαιρα που δημιουργείται με ακαθόριστα χτυπήματα στα πιατίνια και στην κάσα, με τρόπο παρόμοιο

---

<sup>49</sup> Σε όλα τα παραπάνω τραγούδια, η πρώτη εκτέλεση είναι του Σταμάτη Γονίδη.

με αυτόν του ντράμερ στην πρόζα για τον Βασίλη Καρρά. Από εκεί και μετά χτυπάει αξίες δεκάτων έκτων στο βαθύ και στο ταμπούρο, στο λεπτό 0:46 παίζει τριακοστά δεύτερα στα hi hats για να μπει σε «half time» (στην μισή δηλαδή ταχύτητα από ό,τι είναι το κανονικό μοτίβο) στο λεπτό 1:10 και μπαίνει «double time» (δηλαδή στην κανονική ταχύτητα πλέον σε σχέση με το προηγούμενο) από το λεπτό 1:22-1:34 σε ρυθμικό μοτίβο της hard rock. Στην ουσία μπορούμε να ισχυριστούμε ότι όλη αυτή την ώρα έχτιζε την αποκορύφωση με τον σταδιακό διπλασιασμό των αξιών που έπαιζε στο λεπτό 1:34-1:58 αλλάζει τελείως το ύφος τους σε funk και από εκεί και ύστερα γυρνάει πάλι στο ροκ. Στο λεπτό 1:58-2:22 παίζει ρυθμό ροκ μπαλάντας (από 1:58-2:10 «half time» και μέχρι το 2:22 «double time») και συνεχίζει με classic rock μοτίβα και με tutti, μέχρι να ξεκινήσει το πρόγραμμα του ο Γονίδης. Στην περίπτωση αυτή βλέπουμε από τον τρόπο που παίζουν ότι κατά πάσα πιθανότητα, η ορχήστρα έχει heavy metal βάσεις. Παρ' όλα αυτά επιδεικνύουν δεξιοτεχνία και είναι αρκετά δεμένοι σαν σύνολο.

## Συγκεντρωτικά σχόλια

Κατ' αρχάς παρατηρούμε ότι το οργανολόγιο είναι στην βάση του κοινό σε όλα τα σχήματα, κάτι το οποίο μας δείχνει ότι έχει καθιερωθεί στο σκυλάδικο της εποχής που μελετάμε. Όσο κι αν το σκυλάδικο φαίνεται να προσπαθεί να διαφοροποιηθεί από το προϋπάρχον λαϊκό, ωστόσο χρησιμοποιεί σε ρόλο κεντρικό το μπουζούκι και πιο συγκεκριμένα το τετράχορδο ηλεκτρικό μπουζούκι. Το όργανο αυτό έχει πλέον ταυτιστεί με την νεοελληνική κουλτούρα. Η ιστορία του, ο ήχος και το ρεπερτόριό του έχουν τέτοια εμβέλεια, που δύσκολα μπορεί κανείς να το αγνοήσει σε ένα μαζικό λαϊκό είδος μουσικής στην Ελλάδα των δεκαετιών '80 και '90. Η διαφοροποίηση έρχεται στο τεχνικό και υφολογικό κομμάτι όπως θα εξηγήσουμε και παρακάτω. Σταδιακά παύει να έχει τον ρόλο του απόλυτου πρωταγωνιστή όπως τον είχε στο ρεμπέτικο και στο λαϊκό, παρ' όλες τις προσπάθειες αντίστασης που προέρχονται από τους μουσικούς.<sup>50</sup>

Ένα ακόμα όργανο που βλέπουμε να υπάρχει σε κάθε σχήμα είναι τα πλήκτρα-αρμόνιο. Πρόκειται για ένα πολύ διαδεδομένο όργανο της εποχής, καθώς ικανοποιεί την τάση που κυριαρχεί στις περισσότερες μουσικές κουλτούρες, αυτή του ηλεκτρικού ήχου. Η ποικιλία των ήχων που μπορεί να παράγει, η δυνατότητά του να μιμείται την χροιά άλλων μουσικών οργάνων, το γεγονός ότι μπορεί να υποστηρίξει ταυτόχρονα την αρμονική και την ρυθμική συγκρότηση, το καθιστούν ένα πολυεργαλείο. Ως συνέπεια, έχει διεισδύσει σε αμέτρητες μουσικές παραδόσεις, αντικαθιστώντας παλαιότερα όργανα, και έχει μάλιστα καθιερωθεί σε πολλές από αυτές.

Το τελευταίο σχήμα το οποίο το συναντάμε σε κάθε ηχογράφιση είναι το τρίδυμο της ροκ μουσικής, δηλαδή η ηλεκτρική κιθάρα, το ηλεκτρικό μπάσο και τα ντραμς. Η επιτυχία αυτού του είδους και η παγκόσμια διάδοσή του είναι ένας από τους λόγους για τον οποίο αυτά τα όργανα εισχώρησαν σε πολλά μουσικά ιδιώματα. Πέραν αυτού όμως, όπως και στην περίπτωση των πλήκτρων, η λειτουργικότητά τους (μελωδία, αρμονία και ρυθμός) και οι περισσότερες τεχνικές δυνατότητες που είχαν αυτά τα όργανα (σε σύγκριση με τα όργανα που αντικατέστησαν, όπως π.χ. το τουμπερλέκι) είναι ένας καθοριστικός παράγοντας που τα επέβαλε σε μουσικά είδη όπως το νεοδημοτικό και το σκυλάδικο.

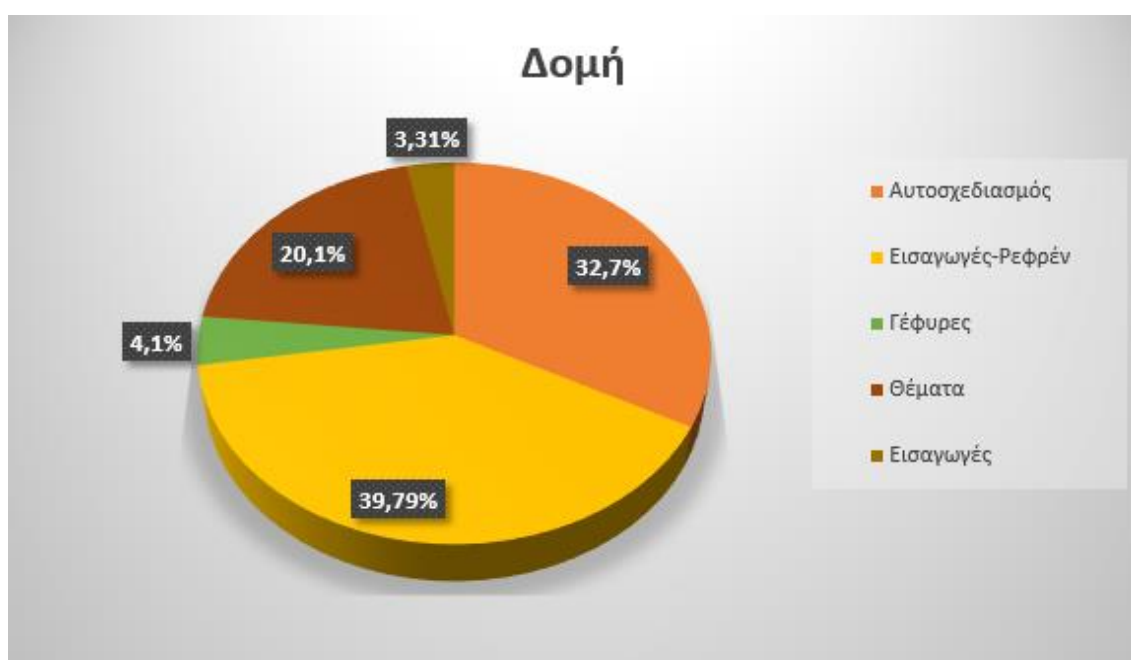
---

50 Η Βαρουχάκη (Μαζική κουλτούρα..., ό.π., σελ. 21) παρατηρεί ότι το μπουζούκι παύει να έχει πρωταγωνιστικό ρόλο και επισκιάζεται από άλλα μουσικά όργανα της ορχήστρας τα οποία έρχονται από την Δύση. Παραλείπει όμως να αναφερθεί στις επιρροές που είχε ταυτόχρονα και από την Ανατολή, όπως αυτό θα φανεί στην μετέπειτα ανάλυση.

Μεμονωμένα, στις ορχήστρες της πρόζας βρίσκουμε όργανα σολιστικά όπως το βιολί, το κλαρίνο και το σάξι, τα οποία τα συναντάμε πολύ συχνά σε πολλά και διάφορα σχήματα στο σκυλάδικο. Το ιδιαίτερο ηχόχρωμα που προσφέρουν τα όργανα αυτά συμβάλλει στην ποικιλομορφία του συνολικού ηχητικού αποτελέσματος. Όλα έχουν ένα κοινό χαρακτηριστικό στοιχείο, το οποίο είναι η ευελιξία να εκτελούν και ημισυγκερασμένα διαστήματα, κάτι που τα κάνει ικανά να παίξουν διάφορα μουσικά είδη. Και τα τρία αυτά όργανα έχουν μεγάλη προϊστορία και οι τεχνικές τους δυνατότητες είναι πάρα πολλές. Η συνύπαρξη όμως αρκετών σολιστικών οργάνων σε μια σκηνή θέτει σε μια νέα διαπραγμάτευση τους μουσικούς ρόλους και υπονομεύει την ιδιότητα του πρωταγωνιστή που είχε μέχρι πριν από λίγα χρόνια ο μπουζουξής. Στο σκυλάδικο ρεπερτόριο που μελετάμε, το μπουζούκι φαίνεται να κατέχει ακόμα την παλιά του θέση, με την διαφορά όμως ότι η κατάσταση είναι συνεχώς μεταβαλλόμενη και ο πρωταγωνιστής αλλάζει ανάλογα με την χρονική στιγμή στο πρόγραμμα και το ρεπερτόριο που θα παιχτεί.

Το σύνολο του υλικού που αναλύουμε είναι 13,27 λεπτά. Στα παρακάτω στατιστικά διαγράμματα φαίνεται η δομή του περιεχομένου και η συχνότητα των δρόμων όπως αυτή έχει αναλυθεί παραπάνω.

#### α. Δομή περιεχομένου



Οι ηχογραφήσεις που μελετάμε διαφέρουν σε αρκετά σημεία μεταξύ τους, αποδίδοντας ενδεικτικά μια γενικότερη εικόνα που ισχύει για τις πρόζες την εποχή που μελετάμε. Το παραπάνω διάγραμμα μας δείχνει ξεκάθαρα ότι το περιεχόμενο της πρόζας, που θεμελιώνεται σε δύο πυλώνες: τις οικείες μελωδίες των εισαγωγών και των ρεφρέν του προγράμματος αφ' ενός και τους αυτοσχεδιασμούς αφ' ετέρου.

Το γεγονός ότι τον μεγαλύτερο όγκο τον καταλαμβάνουν οι εισαγωγές και τα ρεφρέν τραγουδιστών δεν μας προξενεί ιδιαίτερη εντύπωση. Τα τραγούδια που συμπεριλαμβάνονται συνήθως στις πρόζες είναι οι επιτυχίες του κάθε καλλιτέχνη, τα σουξέ που στιγματίζουν εκείνη την χρονική στιγμή. Έχουμε ήδη αναφερθεί στην κυριαρχία τους στον χώρο του σκυλάδικου και στον τρόπο με τον οποίον η δημοφιλία τους είναι μέρος της συνολικής ιεραρχίας του σταρ-σύστημα που τον χαρακτηρίζει. Δεν θα μπορούσε λοιπόν το κομμάτι της πρόζας να μην αναφέρεται άμεσα στο συγκεκριμένο υλικό.

Αυτό που είναι λιγότερο αναμενόμενο, είναι ότι σχεδόν ισότιμη στατιστικά θέση κατέχει στο σύνολο της πρόζας ο αυτοσχεδιασμός. Το γεγονός ότι του αποδίδεται μια τέτοια σημαντική βαρύτητα είναι αξιοσημείωτο για το μέρος που αφορά την λειτουργία της ορχήστρας, παρ' ότι το πλαίσιο της πρόζας είναι σαφώς περιθωριακό σε σχέση με το κυρίως πρόγραμμα. Συμβολικά, ωστόσο, η αυτενέργεια των μουσικών εδώ αντισταθμίζει το κεκτημένο της δημοφιλίας που απολαμβάνουν οι εισαγωγές και τα ρεφρέν των τραγουδιστών.

Σαφώς χαμηλότερο είναι το ποσοστό που καταλαμβάνουν τα θέματα. Αν και έχουν καθιερωθεί στην δομή της πρόζας, η ανταπόκριση σε αυτά ακολουθεί τον τρόπο με τον οποίον χτίζονται τα σκυλάδικα σουξέ, τα οποία στηρίζονται στο ρεφρέν κυρίως και στις εισαγωγές.

Αν το υλικό της πρόζας στηριζόταν κατά προτεραιότητα στο δημοφιλές αυτό ακουστικό υλικό, ίσως το μέρος αυτό του προγράμματος να μην είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Όμως βλέπουμε ότι η ουσία της συγκρότησής του περιλαμβάνει ένα πολύ μεγάλο κομμάτι δημιουργικότητας, ακόμα και πρωτοτυπίας. Στα σημεία που δεν ανακαλούνται απλώς οι δημοφιλείς σκοποί που το κοινό έχει ταυτίσει με τον καλλιτέχνη, οι μουσικοί μπαίνουν στον κόπο να κάνουν σύνθεση. Μάλιστα η σύνθεση αυτή παρουσιάζει το εξής ενδιαφέρον χαρακτηριστικό: δομείται έξω από τους δυνητικούς περιορισμούς που επιβάλλουν οι κανόνες με τους οποίους φτιάχνεται ένα συνηθισμένο

σκυλάδικο τραγούδι. Το δημιουργικό αυτό μέρος είναι έργο των μουσικών, τους προσφέρει χώρο για να (επι)δείξουν τις καλλιτεχνικές τους δεξιότητες, και παραμένει κατά κάποιον τρόπο μια «εσωτερική» τους υπόθεση: δεν επαναλαμβάνεται σε κάποιο άλλο σημείο του προγράμματος, ούτε ως σύνολο, ούτε αποσπασματικά. Αυτό δεν σημαίνει βέβαια ότι δεν υπόκειται σε εξωτερικούς περιορισμούς: πέρα από το ατομικό κεφάλαιο που κομίζει ο καθένας από τους μουσικούς της ορχήστρας, το πλαίσιο της πρόζας είναι αυστηρά περιγεγραμμένο. Λόγω της πυκνότητας του υλικού, ο εκάστοτε μαέστρος οφείλει να χωρέσει όλα τα παραπάνω σε 2-3 λεπτά κατά μέσο όρο, κάτι το οποίο υποτάσσει την ελευθερία κίνησης των μουσικών σε έναν λειτουργικά πολύ περιορισμένο χρόνο.

Όλα τα παραπάνω μας ωθούν και σε ένα ακόμα συμπέρασμα: προκειμένου να ανταποκριθούν οι μουσικοί στις απαιτήσεις και την γρήγορη ταχύτητα της πρόζας, είναι πολύ πιθανόν όλα τα μέρη της να μην είναι απλώς καλά συστηματοποιημένα, αλλά να είναι και εκ των προτέρων γραμμένα. Είναι δύσκολο για μια ορχήστρα να συντονιστεί σε ένα τόσο απαιτητικό και συνεχώς μεταβαλλόμενο κομμάτι του προγράμματος χωρίς κάποιου είδους οδηγούς - παρτιτούρες. Αυτό βέβαια δεν είναι ανάγκη να αφορά όλα τα μέλη της ορχήστρας. Για παράδειγμα στο βίντεο με την πρόζα του προγράμματος του Πασχάλη Τερζή, παρατηρούμε τους δύο μουζουξήδες να είναι σε συνεχή επίγνωση και ετοιμότητα και να μη έχουν μπροστά τους κάποιον οδηγό. Αυτό βέβαια μπορεί να εξηγείται από το γεγονός ότι ο μαέστρος της ορχήστρας είναι ο μουζουξής, και επομένως ο ίδιος είναι αυτός που έγραψε και οργάνωσε την πρόζα. Το πιο πιθανό όμως είναι να έχουν μάθει απέξω τα μέρη και τα θυμούνται. Η καλή μνήμη και ο συγκεκριμένος τρόπος επιτέλεσης είναι χαρακτηριστικό στοιχείο της λαϊκής μουσικής κουλτούρας των μουζουξήδων. Όταν ωστόσο δεν μπορούν να θυμηθούν ακριβώς τα μέρη που πρέπει να παίξουν σε ένα τραγούδι, επιδίδονται σε αυτό που η λαϊκή αργκό αποκαλεί «γαλλίες»: μια δικιά τους αυτοσχεδιαστική σύνθεση που βασίζεται πάνω στην αρμονία και τον ρυθμό του κομματιού, ώστε να συνεχιστεί ομαλά το πρόγραμμα. Τα λιγότερο γνωστά μαγαζιά επιτρέπουν τέτοιου είδους συμπεριφορές στους μουζουξήδες, και πολλές φορές μάλιστα οι «γαλλίες» δεν γίνονται καν αντιληπτές. Αντίθετα, σε περιπτώσεις γνωστών καλλιτεχνών και μεγάλων κέντρων όπως αυτά που μελετάμε δύσκολα συμβαίνει αυτό.<sup>51</sup>

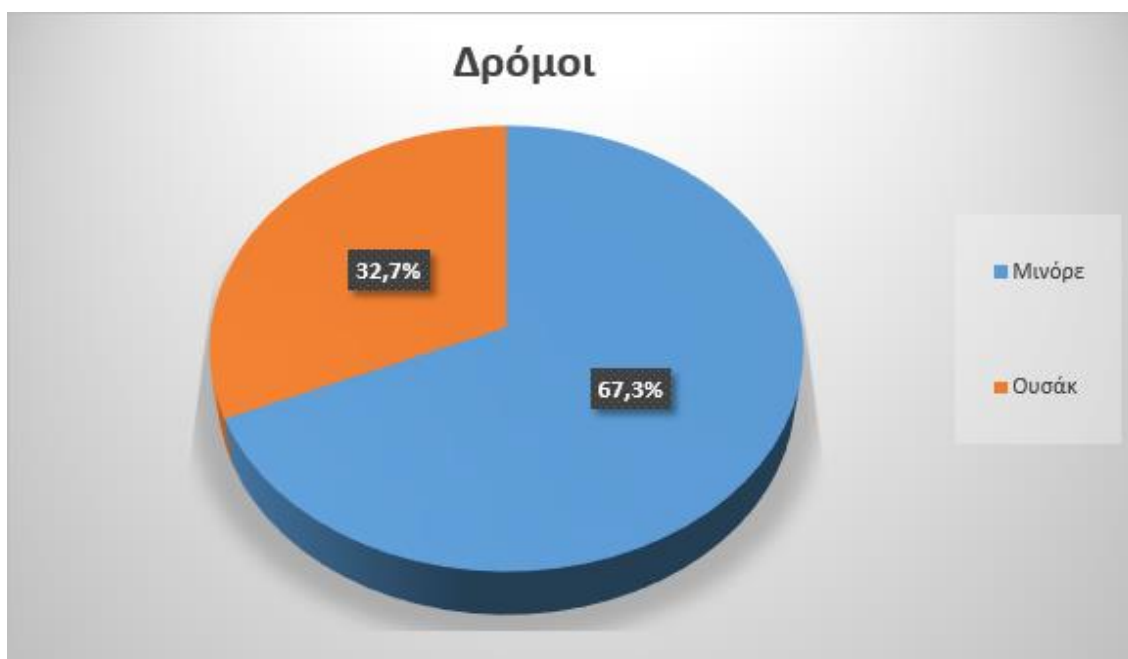
---

51 Βλ. και Ορδουλίδης (2014), σελ. 112-113.

Οι εν γένει μαρτυρίες λένε πάντως ότι τα λοιπά μέλη της ορχήστρας, όπως ο κιθαρίστας ο μπασιίστας και ο ντράμερ είχαν σχεδόν πάντα παρτιτούρες και οδηγούς. Άλλωστε το σκυλάδικο δεν ήταν το βασικό είδος που υπηρετούσαν, και πολύ συχνά η δέσμευσή τους εκεί είχε καθαρά οικονομικά κίνητρα. Αυτό είναι αρκετά προφανές από τον τρόπο παιξίματος τους, που παραπέμπει σε είδη όπως το ροκ και τα blues, που έχουν σε πολλές περιπτώσεις διαπεράσει την αισθητική του σκυλάδικου.

Σε κάθε περίπτωση, ο «εγγραμματισμός» αυτός της λαϊκής πίστας είναι μια αξιοσημείωτη εξέλιξη στις λαϊκές μουσικές, που δεν έχει μελετηθεί ακόμα.

### β. Λαϊκοί δρόμοι



Στο παραπάνω διάγραμμα φαίνεται ότι οι λαϊκοί δρόμοι που χρησιμοποιούνται στην πρόζα είναι δύο: κατά τα δύο τρίτα του συνόλου το μινόρε, και κατά το ένα τρίτο το Ουσάκ. Άρα το μινόρε κυριαρχεί ως δρόμος, αλλά κυριαρχεί απόλυτα ως άκουσμα, δεδομένου του ότι και το μινόρε και το Ουσάκ εντάσσονται στην γενικότερη κατηγορία του μινόρε λόγω του ότι η δομή τους έχει την 3η βαθμίδα μικρή.

Οφείλουμε να σημειώσουμε εδώ ότι το ποσοστό του Ουσάκ που καταγράφεται εδώ αφορά μόνο τα σημεία όπου το Ουσάκ δεν διεμβολίζεται από άλλους δρόμους. Δηλαδή το 32,7% δεν συμπεριλαμβάνει τα σημεία όπου οι μουσικοί παραπέμπουν στο

Μακάμ Ουσάκ μέσα από το μινόρε. Αυτές οι «παραπομπές» στην Ανατολή, όπως εξηγήσαμε, αποτελούν σταθερό χαρακτηριστικό του σκυλάδικου την εποχή που μελετάμε, και επομένως το εντοπίζουμε σε όλες της πρόζες της πτυχιακής αυτής, πλην αυτής που εισάγει το πρόγραμμα του Πασχάλη Τερζή. Ακόμα όμως και σε αυτήν την τελευταία, η Ανατολή είναι έντονα παρούσα, αφού στην συνέχεια του προγράμματος ο μπουζουξής παίζει σάζι.

Είναι προφανές στο μουσικό πλαίσιο που μελετάμε ότι τα μακάμ δεν έχουν διακριτή υπόσταση, και γι' αυτό δεν τα εξετάζουμε χωριστά από τους δρόμους. Οι μουσικοί χειρίζονται διαφορετικά ακούσματα και τεχνικές ως εργαλεία. Όσο και αν μοιάζουν με μακάμ, οι κλίμακες που παίζουν δεν ταυτίζονται με το σύστημα αυτό, διότι τους λείπει ένα βασικό χαρακτηριστικό, το σεγίρ, δηλαδή η τροπική ανάπτυξη που επιτάσσει ένα μακάμ, με τους κανόνες και τους περιορισμούς του.<sup>52</sup> Στις ηχογραφήσεις που μας απασχολούν, οι μουσικοί δεν φαίνεται να έχουν γνώση αυτής της θεωρίας ή και αν έχουν, δεν τους ενδιαφέρει να την επιδείξουν. Χρησιμοποιούν μόνο την δομή της κλίμακας και τις χαρακτηριστικές τονικότητες όπως είναι η αυξημένη δεύτερη βαθμίδα του Ουσάκ, με σκοπό να εμπλουτίσουν τον τρόπο παιξίματός τους.

Αν υπάρχει στο σκυλάδικο μια σαφής υφολογική επιρροή από την Τουρκία, αυτή δεν αφορά επομένως το τουρκικό μακάμ, αλλά το αραμπέσκ.<sup>53</sup> Παρόλο που υπάρχουν πολύ μεγάλες διαφορές, τόσο στην μουσικολογική συγκρότηση, όσο και στο γενικότερο πλαίσιο, αρκετά πράγματα είναι κοινά ανάμεσα στα δύο αυτά είδη, όπως η απλή δομή των τραγουδιών, η παράλληλη χρονική εξέλιξή τους, η μαζική κουλτούρα, ο εξηλεκτρισμένος ήχος, η προώθηση των τραγουδιστών ως είδωλα, το μινόρε άκουσμα, τα χαρακτηριστικά στολίδια κ.α. Αυτό δεν μας ξενίζει, στο μέτρο που είναι ιστορικά συνεχής η αμοιβαία μουσική ανταλλαγή των λαϊκών μουσικών με τους ομολόγους τους της γειτονικής χώρας.

Το γεγονός ότι το μινόρε είναι το άκουσμα που υπερτερεί στο σκυλάδικο προφανώς δεν είναι τυχαίο. Είναι γεγονός ότι το μινόρε έχει συνδεθεί με τον καημό, σε

---

52 Karl Singell, 2002, "Contemporary Turkish Makam Practice", in: The Garland Encyclopedia of World Music, The middle East. Vol, 6, σελ. 52.

53 Nedim Karakayali, "Arabesk", in The Garland Encyclopedia of World Music, The Middle East, 2002, Vol, 6, σελ. 255-260. Για μια μεγαλύτερη εμβάθυνση στο «Arabesk» μουσικό ιδίωμα, βλ. Stokes Martin, The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey, Clarendon Press, 1992



αντίθεση με το ματζόρε που παραπέμπει σε μια χαρμόσυνη διάθεση. Ίσως μια ερμηνεία να μπορεί να αναζητηθεί στο περιεχόμενο των στίχων στο σκυλάδικο.

Τέλος, στο παραπάνω διάγραμμα δεν αποτυπώνεται το blues που ακούμε από τον Θανάση Βασιλόπουλο (λεπτό 1:46-1:58 στην πρόζα του προγράμματος του Σταμάτη Γονίδη). Αυτό έγινε διότι το συγκεκριμένο είδος δεν υποστηρίζεται ουσιαστικά από την ορχήστρα, καθώς οι μουσικοί πίσω παίζουν funk ρυθμούς. Το παράδειγμα αυτό δείχνει ωστόσο πόσο το σκυλάδικο είναι ένα πεδίο ανοιχτό, που δέχεται εύκολα τα εξωτερικά δάνεια. Αυτά είναι φανερά σε πολλά σημεία του υλικού που μελετάμε, και προέρχονται κατά κύριο λόγο από τα δημοφιλή είδη που έχουν την μεγαλύτερη διάδοση εκείνη εποχή. Αυτό άλλωστε είναι ένα από τα δυναμικά χαρακτηριστικά της λαϊκής μουσικής, που μπαίνει πολύ νωρίς σε διάλογο ακόμα και με την ινδική κουλτούρα<sup>54</sup>, χωρίς να γυρνά την πλάτη στην Δύση<sup>55</sup>.

### γ. Ρυθμός

Κάτι το οποίο συναντάμε πολύ συχνά στις πρόζες που αναλύουμε είναι τα tutti. Από ότι φαίνεται είναι ένα αρκετά χρήσιμο εργαλείο για τους ντραμίστες, ώστε να συνοδεύσουν ρυθμικά την λαϊκή μουσική που παίζεται στα σκυλάδικα. Το ίδιο μπορούμε να ισχυριστούμε σε έναν βαθμό και για την ηλεκτρική κιθάρα και το μπάσο. Πιθανώς να προσφέρει μια λύση σε μουσικούς για τους οποίους η κουλτούρα του σκυλάδικου μπορεί να μην τους είναι οικεία.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό της ρυθμικής συνοδείας που αναλύουμε είναι το γεγονός ότι είναι αρκετά μελωδικοκεντρική, τονίζονται δηλαδή συστηματικά τα δυνατά μέρη της μελωδίας. Με ελάχιστες εξαιρέσεις, το 4/4 είναι το βασικότερο μέτρο και η ροκ ρυθμολογία υπερτερεί. Καθώς η ρυθμική κουλτούρα των μουσικών είναι ποικίλη, δεν είναι πάντα σαφείς οι αισθητικές τους επιλογές, και ως αποτέλεσμα δεν μας ήταν εύκολο να οργανώσουμε ένα στατιστικό διάγραμμα για το ρυθμικό κομμάτι.

Με βάση τα συγκεντρωτικά δεδομένα στο πέρας αυτής της ανάλυσης, καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι δεν υπάρχει ένα δομημένο σκεπτικό πίσω από την

---

54 Ελένη Αμπατζή, *Ινδοπρεπών Αποκάλυψη*, Ατραπός, 1998, σελ. 16-21.

55 Νίκος Ορδουλίδης, *Η δισκογραφική καριέρα...*, σελ. 126-127.

συγκρότηση της κάθε πρόζας. Βασικό τους συστατικό είναι οι αναφορές σε γνωστά τραγούδια, που είναι απαραίτητες για να κεντρίσουν οι μουσικοί την προσοχή του κόσμου και να δώσουν μια πρόγευση του προγράμματος που ακολουθεί. Πέραν αυτού του γενικού κανόνα δεν υπάρχει κάποια άλλη «κανονικότητα» στην εξέλιξη. Παρατηρούμε μάλιστα αλλαγές στα τραγούδια, στο τέμπο και στους ρυθμούς, που είναι απότομες, χωρίς να προετοιμάζονται με κάποιον τρόπο. Ειδικά ο τρόπος που παίζουν οι ντράμερ είναι μάλλον απλός, και ποικίλει ανάλογα με την προέλευση και τις δεξιότητες τους, αφήνει δε να φανεί ένα δυναμικό υπόβαθρο από rock, metal, funk.

## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Για το πλατύ κοινό, οι χώροι της νυχτερινής διασκέδασης είναι ταυτισμένοι με την έκφραση «τα μπουζούκια». Αν και η έρευνά μας εστιάζει στον κόσμο του σκυλάδικου, η ανάκλησή της έχει να κάνει με το ότι στρέφει την προσοχή μας στον τρόπο με τον οποίον ο κόσμος αυτός οργανώνεται γύρω από έναν κεντρικό πρωταγωνιστή. Έτσι, η γένεση της έκφρασης τοποθετείται αρκετά πιο νωρίς χρονικά και χαρακτηρίζει τα μαγαζιά όπου οι ορχήστρες είχαν ως βάση το μπουζούκι, αν και διαφοροποιούνταν αισθητά στο θέμα του ύφους από το λαϊκό είδος που αποκαλούμε ρεμπέτικο.<sup>56</sup>

Τα σκυλάδικα της εποχής που μελετάμε δεν θα μπορούσαμε να τα αποκαλέσουμε όλα «μπουζούκια». Όπως φαίνεται και από το υλικό που αναλύουμε, οι ρόλοι στην πίστα έχουν αναδιανεμηθεί. Επικεφαλής είναι η «φίρμα», ο τραγουδιστής, ο οποίος έχει δίπλα του το σχήμα που τον αντιπροσωπεύει καλύτερα, και που μπορεί να είναι διαφορετικό για κάθε τραγουδιστή. Έτσι βλέπουμε ότι στην περίπτωση του Τερζή το σολιστικό μέρος έχουν αναλάβει τα μπουζούκια, καθώς και το ύφος του τείνει πιο πολύ στο λαϊκό αλλά Καζαντζίδη, ενώ στην περίπτωση του Γονίδη το σάζι και το κλαρίνο. Αν το μπουζούκι έχει πρωταγωνιστικό ρόλο, αυτό συμβαίνει μόνο όταν το ρεπερτόριο επικεντρώνεται στα ζεϊμπέκικα τραγούδια του προγράμματος, όπου και έχει εδραιωθεί ο ήχος του συγκεκριμένου οργάνου. Με άλλα λόγια, βλέπουμε το μπουζούκι να χάνει την αποκλειστικότητα την οποία είχε μέχρι πριν λίγα χρόνια.

Στο υλικό που μελετάμε, αλλά και από την ευρύτερη εμπειρία μας από τον χώρο, μπορούμε να πούμε ότι τον ρόλο του σολίστα που πρωταγωνιστεί στην σκηνή μοιράζονται τα εξής όργανα: Μπουζούκι, Βιολί, Κλαρίνο, Σάζι και Αρμόνιο, χωρίς η σειρά αυτή να είναι ιεραρχική. Καθώς τα πράγματα εξελίσσονται ταχέως και τα μαγαζιά αλλάζουν πρόσωπο από σεζόν σε σεζόν, η τυπολογία της ορχήστρας του σκυλάδικου έχει πάψει να είναι δεδομένη, και το ίδιο ισχύει και για την αισθητική της. Φαίνεται ότι υπάρχει διαφοροποίηση στον τρόπο διασκέδασης που προσφέρει το κάθε κέντρο κάτι το οποίο μάλλον επιβάλλεται και για ανταγωνιστικούς λόγους, ώστε να μπορέσει μια επιχείρηση ή ένα πρόσωπο να ξεχωρίσει σε αυτό το πεδίο.

---

56 Κώστας Βλησίδης, Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959), Εκδόσεις του Εικοστού πρώτου, 2018, σελ.137-138 και 141-144.

Τα δεδομένα που έχουμε συλλέξει σε αυτή την έρευνα δεν αρκούν λοιπόν για να προσδιορίσουμε το περιεχόμενο του όρου σκυλάδικο. Δεν μπορούμε ωστόσο να αγνοήσουμε και τα κοινά χαρακτηριστικά που έχουν μεταξύ τους όλες οι περιπτώσεις που μελετήσαμε, και που διαγράφουν μια γενική εικόνα. Κοινά είναι π.χ. τα εξής στοιχεία: υψηλά επίπεδα έντασης, ηλεκτρικός ήχος, χρήση διαφόρων εφέ στα όργανα. Μέσω αυτών οι μουσικοί εγκαθιστούν ένα συγκεκριμένο κλίμα επιτέλεσης, διεκδικώντας την αποκλειστική προσοχή του κοινού. Ένα ακόμα δεδομένο είναι ότι στην αισθητική συγκρότηση συμμετέχει ένα πλήθος δανείων από εγχώρια και ξένα μουσικά ιδιώματα, τα οποία στο σύνολό τους διαμορφώνουν ένα χαρακτηριστικό άκουσμα. Οι ορχήστρες των φημισμένων τραγουδιστών επιστρατεύουν κατά κανόνα μόνο καλούς και έμπειρους οργανοπαίχτες, που δεν μοιράζονται αναγκαστικά την ίδια μουσική προέλευση και καλλιέργεια. Ο καθένας τους συνεισφέρει στο σύνολο με αυτό που γνωρίζει καλύτερα, πράγμα που καταλήγει σε ένα πολύ ενδιαφέρον μουσικό υλικό, αν και όχι πάντα ισόρροπα δομημένο. Αυτό είναι κάτι που εξελίσσεται στην πορεία του χρόνου, εδραιώνοντας έναν τρόπο εναρμόνισης πιο δουλεμένο και πιο πυκνό σε σύγκριση με τα προηγούμενα χρόνια.

Το σκυλάδικο υιοθετεί εύκολα και αβίαστα τα «εξωτερικά» χαρακτηριστικά. Ο τρόπος λειτουργίας των μουσικών και των τραγουδιστών στις μεγάλες πίστες, παρά το λαϊκό και δημοφιλέσ πλαίσιο είναι μάλλον δομημένος και ο ρόλος του καθενός πολύ διακριτός. Η αισθητική αυτής της κουλτούρας, όσον αφορά το μουσικό κομμάτι, παρά τον μαζικό της χαρακτήρα, αποδεικνύεται εξόχως συγκρητική. Η διαδικασία αυτή σύνθεσης επιστρατεύει συχνά πολύ αξιόλογους μουσικούς και γεννά ένα πολύ ενδιαφέρον υλικό για μελέτη.

## Βιβλιογραφία

### A. Ξενόγλωσση

1. Bennett Andy, Cultures of popular Music, Open University Press, Philadelphia, 2001
2. Frith Simon, Taking popular music seriously: Selected Essays, Ashgate Publishing, 2007
3. Karakayali Nedim, "Arabesk", in: The Garland Encyclopedia of World Music, The Middle East. Vol, 6, 2002, σελ. 255-260
4. Moore Allan F., Analyzing Popular Music, Cambridge University Press, 2003
5. Ordoulidis Nikos, The Greek Popular Modes, British Postgraduate Musicology, 11, 2011
6. Scott Derek B., The Ashgate Research Companion to Popular Musicology, Routledge, 2016, σελ. 172-174
7. Singell Karl, "Contemporary Turkish Makam Practice" In: The Garland Encyclopedia of World Music, The middle East. Vol, 6, 2002, σελ. 52
8. Stokes Martin, The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey, Clarendon Press, 1992
9. Stokes, Martin. The Republic of Love. Cultural Intimacy in Turkish Popular Music. University of Chicago Press 2010
10. Whiteley Sheila, Sexing the Groove: Popular Music and Gender, Psychology Press, 1997

### B. Ελληνόγλωσση

1. Αμπατζή Ελένη, Ινδοπρετών Αποκάλυψη, Ατραπός, 1998
2. Αμπατζή Καλλιόπη, Ποτό για παρέα: Σεξουαλική διασκέδαση στη σύγχρονη Ελλάδα, Κέδρος, 2009
3. Ανδρικός Νικόλαος, «Το υβριδικό σύστημα των "λαϊκών δρόμων" και η ανάγκη εναλλακτικής επαναδιαχείρισής του», Μουσική (και) θεωρία, Τετράδια Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής ΤΕΙ Ηπείρου, Άρτα 2010
4. Αϊντεμίρ Μουράτ, Το τούρκικο μακάμ, Fagottobooks, 2012
5. Βαμβακάς Βασίλης, Η Ελλάδα στη δεκαετία του '80. Κοινωνικό, πολιτικό και πολιτισμικό λεξικό, Το Πέρασμα, 2010
6. Βαρουχάκη Σταματίνα, Μαζική κουλτούρα και σύγχρονο λαϊκό τραγούδι 1974 - 2000, Διδακτορική διατριβή στο Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. Τμήμα Κοινωνιολογίας, 2005
7. Βλησίδης Κώστας, Σπάνια κείμενα για το ρεμπέτικο (1929-1959), Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2018
8. Βλησίδης Κώστας, Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873-2001), Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2002

9. Γλύστρας Δημήτρης, «Μας βαράνε ντέφια - ή μήπως δεν σ' αρέσει;» Το σκυλάδικο τραγούδι του '80 μέσα από το περιοδικό Ντέφι, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας, πτυχιακή εργασία, 2015
10. Καρκαγιάννης Αντώνης, «Το έτυμον της λέξεως 'σκυλάδικο'», εφημερίδα Καθημερινή της Κυριακής 22 Δεκεμβρίου 2002
11. Κοζιού Σόνια, Από το χοροστάσι στην πίστα. Φύλο και παραδοσιακή μουσική στην περιοχή της Καρδίτσας, Πεδίο, 2015
12. Κοκκώνης Γιώργος, Λαϊκές μουσικές παραδόσεις, Λόγιες αναγνώσεις - Λαϊκές πραγματώσεις, Fagottobooks, 2017
13. Κοκκώνης Γιώργος, Κοντογιάννης Γιώργος, Οικονόμου Λεωνίδα, 2020. «Το λαϊκό τραγούδι στη δεκαετία του '70», στο Γ. Κοκκώνης, Σ. Κοζιού (επιμ.), Αστικές λαϊκές μουσικές (Πρακτικά 7ου πανελληνίου συνεδρίου, Καρδίτσα 18-20 Οκτωβρίου 2019), Καρδίτσα: Κέντρο Ιστορικής και Λαογραφικής Έρευνας «Ο Απόλλων» Καρδίτσας, Τμήμα Μουσικών Σπουδών - Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, σελ. 319-348
14. Μοχτόρη Αντιγόνη, Κοινωνιολογία του λαϊκού πολιτισμού, Παπαζήση, 2015
15. Νικολαΐδου Σήλια, Η κοινωνική οργάνωση του αστικού χώρου, Παπαζήσης, 1993
16. Νταλούκας Μανώλης, Ελληνικό ροκ : ιστορία της νεανικής κουλτούρας από τη γενιά του χάους μέχρι τον θάνατο του Παύλου Σιδηρόπουλου, Άγκυρα, 2006
17. Οικονόμου Λεωνίδα, «Ρεμπέτικα λαϊκά και σκυλάδικα: όρια και μετατοπίσεις στην πρόσληψη της λαϊκής μουσικής του 20ού αιώνα», Δοκιμές, τ.13-14, 2005
18. Οικονόμου Λεωνίδα, Στέλιος Καζαντζίδης, Τραύμα και συμβολική Θεραπεία στο Λαϊκό τραγούδι, Πατάκης, 2015
19. Οικονόμου, Λεωνίδα, «Σκυλάδικα. Η επικράτηση της 'λαϊκής πίστας' και της καπούρας», στο Βασίλης Βαμβακάς & Παναγής Παναγιωτόπουλος, επιμ., Η Ελλάδα στη δεκαετία του 1980, Πέρασμα, 2010
20. Ορδουλίδης Νίκος, Η δισκογραφική καριέρα του Βασίλη Τσιτσάνη 1936-1983, Ιανός, 2014
21. Παπαδημητρίου Ευάγγελος Χρήστος, Ψυχοκοινωνικές επιδράσεις του τηλεοπτικού γεγονότος, Διδακτορική διατριβή στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης (ΑΠΘ). Τμήμα Δημοσιογραφίας και Μέσων Μαζικής Επικοινωνίας, 2007

### **Γ. Μουσικά Εγχειρίδια**

1. Βούλγαρης Ευγένιος - Βανταράκης Βασίλης, Το αστικό λαϊκό τραγούδι στην Ελλάδα του μεσοπολέμου. Σμυρναίικα και πειραιώτικα ρεμπέτικα, Fagottobooks, 2007
2. Μυστακίδης Δημήτρης, Λαϊκή κιθάρα - Τροπικότητα & εναρμόνιση, Πριγκηπέσσα, 2013
3. Παγιάτης Χαράλαμπος, Οι λαϊκοί δρόμοι, Fagottobooks, 1987
4. Παύλου Λευτέρης, Το τουμπερλέκι και οι ρυθμοί μέσα από τους χορούς, τα τραγούδια και τους οργανικούς σκοπούς, Fagottobooks, 2006

#### Δ. Διαδικτυακές πηγές

- Η πηγή για την δισκογραφία των τραγουδιστών  
<https://www.discogs.com/>
- Συνέντευξη του Χάρη Κωστόπουλου στην εκπομπή «Χάριν Ευφωνίας» του Χρήστου Παπαδόπουλου  
<https://www.youtube.com/watch?v=6h6CnkiLdME>
- Μουσικό πρόγραμμα του Λευτέρη Πανταζή  
[https://www.youtube.com/watch?v=Cgn3JMe1h\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=Cgn3JMe1h_s)
- Συνεντεύξεις Βασίλη Καρρά  
[https://www.youtube.com/watch?v=\\_Z9ldBwlwII](https://www.youtube.com/watch?v=_Z9ldBwlwII)  
<https://www.youtube.com/watch?v=vM318YPWtCw>  
<https://www.youtube.com/watch?v=4dzqTqrFRM8&t=1391s>  
<https://www.youtube.com/watch?v=32N6RYU97Po>
- Συνεντεύξεις Ζαφείρη Μελά  
<https://www.youtube.com/watch?v=i7gUreugkzw>  
<https://www.youtube.com/watch?v=JizSbzq05Y0>  
[https://www.youtube.com/watch?v=eTQlr\\_E6Hzc](https://www.youtube.com/watch?v=eTQlr_E6Hzc)  
<https://www.youtube.com/watch?v=QuOnG8Dot7I&t=367s>
- Συνεντεύξεις Πασχάλη Τερζή  
<https://www.youtube.com/watch?v=Yw97xqSQhpQ>  
<https://www.youtube.com/watch?v=kTy-a41CFRw>  
<https://www.youtube.com/watch?v=T0cWgk3RM50>  
<https://www.youtube.com/watch?v=VJG8QYomd84>
- Συνεντεύξεις Σταμάτη Γονίδη  
[https://www.youtube.com/watch?v=9kgDuZVtw\\_4](https://www.youtube.com/watch?v=9kgDuZVtw_4)  
<https://www.youtube.com/watch?v=a9EB1euCPZ4>  
<https://www.youtube.com/watch?v=1irf5X6X17o&t=3s>  
<https://www.youtube.com/watch?v=lPhYw-w3Vvg>
- Η πρόζα για το μουσικό πρόγραμμα Βασίλη Καρρά έως το λεπτό 2:42  
<https://www.youtube.com/watch?v=wHuwwTZr7Ck>
- Η πρόζα για το μουσικό πρόγραμμα Ζαφείρη Μελά έως το λεπτό 4:32  
[https://www.youtube.com/watch?annotation\\_id=annotation\\_818495&feature=iv&src\\_vid=Co\\_IY\\_wAuHc&v=oM1117uAe98](https://www.youtube.com/watch?annotation_id=annotation_818495&feature=iv&src_vid=Co_IY_wAuHc&v=oM1117uAe98)
- Η πρόζα για το μουσικό πρόγραμμα Πασχάλη Τερζή έως το λεπτό 3:05  
<https://www.youtube.com/watch?v=OmJtY7wJlm8&t=203s>
- Η πρόζα για το μουσικό πρόγραμμα Σταμάτη Γονίδη έως το λεπτό 3:50  
<https://www.youtube.com/watch?v=EUOKdU5p7pc&t=239s>